جامعة الخليل

عمادة الدراسات العليا

برنامج اللغة العربية وآدابها

"خمريات أبي نواس ومسلم بن الوليد دراسة أسلوبية"

إعداد:

سعاد يوسف محمد الحجاجرة

إشراف:

الدكتور حسام الدين التميمي

أستاذ الأدب العباسي المشارك

قدمت هذه الرسالة استكمالاً لمتطلبات درجة الماجستير في اللغة العربية وآدابها بعمادة الدراسات العليا في جامعة الخليل

العام الدراسي 2011-2012

نوقشت هذه الرسالة يوم السبت بتاريخ 2012/1/7 م، الواقع في: 13/صفر/1433 هـ، وأجيزت .

أعضاء لجنة المناقشة :	**التوقيع :**
د. حسام التميمي (مشرفاً ورئيساً) :	....
د. عبد الخالق عيسى (ممتحناً خارجياً) :	....
د. بسام القواسمي (ممتحناً داخلياً) :	....

بسم الله الرحمن الرحيم

"يَاأَيُّهَاالَّذِينَ آمَنُوا إِنَّمَا الْخَمْرُ وَالْمَيْسِرُ وَالْأَنْصَابُ وَالْأَزْلَامُ رِجْسٌ مِنْ عَمَلِ الشَّيْطَانِ فَاجْتَنِبُوهُ لَعَلَّكُمْ تُفْلِحُونَ"

(سورة المائدة 90)

الإهداء

إليكما يا من كنتم دفئاً وحناناً في الطفولة، وعوناً وسنداً في الشباب ، وشعلة عطاء لا تنضب أبداً لتزرع في الفؤاد أن العلم قرين الدين، وأن العمل المتقن ثماره طيبة بإذن الله، إليكما هذا الجهد الذي لولا دعاءكما ما كان... والدي الغاليين وإخوتي الأحباء محمد ،أحمد ، أسامة.

إلى رفيق الدرب، وزهرة القلب، إلى من وقف بجانبي في سقمي قبل عافيتي، ورأى في علمي سبباً في تقدمي ونجاحي فكان الساهر على راحتي دوماً، إلى زوجي العزيز...

إلى أهل زوجي الذي كانوا سنداً لي في كل عمل.

إلى كل من كان شمساً مشرقة أنارت سماء كل طالب علم بالمعرفة وأخرج النفس البشرية من ظلام الجهل إلى نور الحقيقة فازدادت ثقة بالقدرة على العطاء، فكان هذا الجهد بوح الشكر لهم... إلى أساتذتي الأفاضل في جامعة الخليل وجامعة بيت لحم...

إلى إخوة الصفاء والنقاء وصديقاتي في المدرسة وطالباتي العزيزات... لكم جميعاً هذا الجهد المتواضع...

شكر وتقدير

إلى أستاذي الجليل الدكتور حسام التميمي الذي منحني من علمه ووقته الكثير، وقد أولى رسالتي المتواضعة هذه توجيهاته وإرشاداته فكان على خلق العلماء الأجلاء في متابعتها بدءاً باختيار الموضوع إلى أن أضحت على ما هي عليه الآن، فجزاه الله الخير كله على ما بذله من جهدٍ ودعم لي، كما لا أنسى صبره الطويل عليّ وبثه الأمل في نفسي بعدما قاربت على اليأس، فكلمات الشكر تقف عاجزة أمام جهوده.

وإلى الأستاذة أعضاء هيئة المناقشة الأفاضل لتكرمهم بقبول هذه الرسالة وتكبدهم عناء تقييمها، سائلة العلي القدير أن يمن علي بالإفادة من علمهم وتوجيهاتهم.

وإلى جميع أساتذتي الذين أبدعوا في نفسي قصيدة حروفها حب اللغة العربية وكلماتها عشق فنونها بكل ما فيها...

فلجميعكم مني جزيل الشكر والتقدير والعرفان ...

طالبتكم

سعاد حجاجرة

فهرس المحتويات

الملخص

تتناول هذه الدراسة خمريات أبي نواس ومسلم بن الوليد وفق المنهج الأسلوبي، وهو منهجٌ يتمحور حول معطيات علم اللغة العام، ويستثمر فروع اللغة المختلفة استثماراً نقدياً وجمالياً، كما تتناول الدراسة الجوانب الفنية في الخمريات.

وهو بهذا تجمع بين الدراسة الأسلوبية والفنيّة مطللة إياها بدراسة الأنساق المتميزة بسعة نطاقها الشامل للنص كله بعلاقاته وتشكيلاته.

أما الدراسة الأسلوبية فقد تجلت فيها المستويات: الصوتية، واللفظية، والتركيبيّة، وبدت فيها خصائص أسلوبية أخرى وكانت حصيلتها غايات دلالية وسمات جمالية.

وقد شكلت الصورة الشعرية، والالتفاتات، والبنيات اللغوية دوراً في منح النصوص الخمرية حركة وحيوية .

وقد استقام البحث في أربعة فصول وخاتمة ،حيث كان الفصل الأول في بين أثر التكرار على النص الخمري وعلاقة ذلك بالانفعالات النفسية لكل من الشاعرين.

وفي الفصل الثاني تم دراسة التناص، الذي هو تقنية شعرية تقهر بها الذات الشاعرة عالمها الحاضر من خلال التواصل مع الماضي وضمان التواصل مع المتلقي وذلك بثقافة أدبية تدعم النص الخمري وتعلي من شأنه عند كل م الشاعرين.

وتناول الفصل الثالث الصورة الشعرية حيث هي تعبيرٌ عن الخمر وتجسيد لها بالفعل ، فقد عبرت الصورة الشعرية عن نظرة كل من الشاعرين لخمرتهما، ذلك أنهما وجدا فيها مجالاً لصنع عالم بديل ينتفي فيه المحرم ويتحقق التواصل مع الآخر من خلال ما عدّه الشاعران خلاصاً وتطهيراً للنفس البشرية مِن همومها، وقد بدا ذلك واضحاً عند أبي نواس.

ويأتي الفصل الرابع ليقف على ظاهرة الانزياح، ولعل الانزياح كان وسيلة الشاعرين للتعبير عن الفكرة، فأبو نواس يسعى إلى الخروج عن المألوف، ويبدو أن تفوقه على مسلم في

هذا الموضوع يعود إلى محافظة الثاني على تقاليد القصيدة العربية، فكان عدول أبي نواس مظهراً م مظاهر خروج اللغة عن نفسها ليحقق بذلك هدفه في التعبير عن مذهبه في الحياة .

المقدمة

الحمد الله الذي علم بالقلم، عَلّم الإنسان ما لم يعلم، والصلاة والسلام على النبي الأكرم محمد بن عبد الله ،وعلى آله وصحبه أجمعين، وبعد:-

تتناول هذه الدراسة خمريات أبي نواس ومسلم بن الوليد دراسة أسلوبية ،ولعل الفضل في اختيار هذا الموضوع يعود إلى الأستاذ الدكتور حسام التميمي، الذي قدّم للطلبة أثناء محاضراته طرقاً عدة لتذوق النص الأدبي وإبراز جمالياته من خلال التحليل الأدبي لعناصره كاملة والوصول بهم إلى مرحلة الحكم على العمل الأدبي وبيان إيجابياته وسلبياته ولو كانت تلك المحاولات بسيطة؛ ولأن العصر العباسي زخر بعدد من الشعراء الذين تنوعت أفكارهم وتباينت مذاهبهم وتعددت أغراضهم الشعرية وبرز إلى جانب ذلك عدد من الأغراض الشعرية التي أخذت تحاكي روح العصر، تمّ اختيار هذين الشاعرين لما عُرِف عن كل منهما، فالأول حظي بمكانة عالية في ميدان الخمر وقد تفرد بمشاعره وأحاسيسه نحو خمرته التي وَجَد فيها تعويضاً عن المرأة الحبيبة والزوجة والأم، فأبدع في ذلك عدداً كبيراً من الخمريات التي حملت في طياتها روح الشاعر العباسي وتأثره بواقعه المعيش.

والثاني فقد عُرِف عنه انشغاله بموضوع الغزل، فقد كان صريع الغواني، ولكنه وعلى الرغم من ذلك وقف على صورة من الحياة التي عاشها، ورسم لوحات سُكْرِيَةً للمشاهد التي رآها، فقدم عدداً من القصائد الخمرية التي عرض فيها لأوصاف الخمر وطرق تعتيقها وتقديمها .

من ناحية أخرى فإن اختيار هذين الشاعرين لم يكن من فراغ، فقد كثرت الدراسات التي تناولت شعر أبي نواس ومسلم ولكنها توقفت عند دراسة الموضوعات جميعها بالتحليل والتفسير، وتجنبت في كثير من الأحيان الخمريات، فلم تستطيع أن تقف على جوانب الجمال فيها، ويضاف إلى ذلك أن كلا من الشاعرين قد تميّز بسمة جعلته سبباً في الدراسة ،فأبو نواس يتصرف في كل طريق ويبدع في كل مذهب،إن شاء جَدّ وإن شاء هزل، أما مسلم فيلزم نفسه طريقاً لا يتعداه ويتحقق بمذهب لا يتخطاه ،وقد أطال النقاد في الموازنة بين الشاعرين يقول صاحب العمدة عنهما:"كان مسلم نظير أبي نواس وفوقه عند قوم من أهل زمانه في أشياء، إلا أن أبا نواس قهره بالبديهة والارتجال مع تقبض كان في مسلم وإظهار توقر وتصنع، وكان صاحب رؤية وفكرة لا يبتدئ ولا يرتجل ".

وقد كانت هذه أسباباً دفعت الباحثة للوقوف على الخمريات بدراسة أسلوبية ترصد معالم التطور الدلالي والأسلوبي فيها من خلال التركيز على أهم الظواهر الأسلوبية التي ميزت أسلوب الشاعرين ومدى ارتباطها بنفسية كل من الشاعرين وظروفهما.

وقد جاءت هذه الدراسة في تمهيد وأربعة فصول وخاتمة، وقد بينت الباحثة في التمهيد تعريف الأسلوبية بوصفها طريقة للدراسة، ومعاييرها، وتقصير علاقتها باللغة وأهميتها وقد كانت الفصول الأربعة تطبيقا على الأسلوبية باعتمادها منهجاً يتخذ من اللغة أساساً للدراسة الفنية فاللغة أداة يستخدمها المبدع في تشكيل مادته الفنية، لذا فإنّ تتبع الظواهر اللغوية المميزة التي ألح عليها الشاعرين تقود إلى نتائج في الدراسة.

فالفصل الأول جاء بعنوان (التكرار)، حيث توقفت الباحثة على تعريف صور التكرار وأثرها في النص وبيان دور تكرار الحرف، والفعل، والاسم، ودلالة ذلك عند كل من الشاعريْن.

أما الفصل الثاني فكان خاصاً بالتناص حيث تم التعريف به، وبأهميته وبيان أنواعه، و اتضح تأثر النص بالخمري بالنصوص الدينية على اختلاف أنواعها، والنصوص الأدبية، والنصوص التاريخية، وهذا يكشف عن أثر الثقافة في نتاج الشاعريْن الأدبي.

وسعت الدراسة في الفصل الثالث إلى دراسة الصورة الشعرية من حيث تعريفها، و مصادرها، وأنماط بنائها، وأنواعها بدءا بالصورة المفردة وصولاً إلى الصورة الكلية، وبيان اثر البناء الدرامي في تشكيل الصورة الشعرية وأثر التكامل البنائي فيها فضلاً عن بيان دور اللغة في إبداع الصورة الخمرية.

وتناول الفصل الأخير من الدراسة الانزياح من حيث تعريفه، ومعاييره، وأشكاله المتمثلة في الخمريات، ومنها الانزياح الدلاليّ والانزياح التركيبيّ .

وفي الخاتمة لخّصت الدراسة ما توصلت إليه الباحثة من نتائج، لعلّها تفتح آفاقاً جديدة للبحث تستكمل ما لم يتم في هذه الدراسة، وتتوسع في بعض الجوانب التي اتسمت بالاقتضاب أو الاختصار.

وأما مصادر الدراسة فقد تنوعت تبعاً لتنوع القضايا المدروسة، وكانت خمريات أبي نواس وديوان مسلم بن الوليد المنهل الرئيس الذي استقت منه الباحثة مادة الدراسة، كما اقتضت طبيعة الدراسة الإفادة من الكتب النقدية والدراسات الأسلوبية الحديثة، إضافة إلى ما ورد من بحوث ودراسات في الدوريات المحكّمة، وأبرزها مجلة فصول، وأقلام، والدوريات الصادرة عن المؤسسات التعليمية في فلسطين و الأردن وغيرها.

وبعد فلقد حاولت الباحثة في هذه الدراسة استجلاء بعض الظواهر الأسلوبية في الخمريات ولا يمكن أو ادّعاء شيء غير بذل الجهد ومحاولة البحث، وحسبها أنها بذلت ما استطاعت من جهد، سائلة الله التوفيق في الدراسة للوصول إلى النتيجة المبتغاة ،ولهذا فجزيل امتنانها وشكرها العظيم إلى الأستاذ الفاضل الدكتور حسام التميمي لما وفره من مشورة ونصح، والتقدير إلى الأساتذة أعضاء هيئة المناقشة لما بذلوه من جهد في تقويم الرسالة ومراجعتها.

التمهيد

تواجه الدراسات النقدية الحديثة مشكلة في تناولها للنصوص، واعتمادها الظواهر الشكلية في معالجتها، فالعملية النقدية للنص الأدبي لا تتوقف عند مرحلة شرح النص وتوضيح معناه العام، والواقع أنّ تناول النصوص بهذه الطريقة ينحدر بمستوى النص إلى درجة يفقد فيها جمالياته المميزة له، ووسائله التعبيرية الخاصة، ومن هنا تبرز أهمية علم الأسلوب الحديث في تجاوزه دور النقد السطحي في التعامل مع النصوص وتحليلها، وقد تميزت الدراسات الأسلوبية الحديثة بتناولها الناضج والعميق للنصوص، وقدرتها على الكشف عن مواطن الجمال فيها، مستفيدة من علم اللغة ودراساته العلمية التي تغذّي الدراسات النقدية، بحيث تتجاوز الجوانب الشكلية للنص والنقد السطحي الذي يقوم على الشرح والتفسير، وهكذا فإن الدراسة الأسلوبية الحديثة تفيد كثيراً في فهم النص الأدبي ،واستكشاف ما فيه من جوانب جمالية، وذلك بما تتيح للدارس من قدرة على التعامل مع الاستخدامات اللغوية ودلالتها في العمل الأدبي، وبهذا التفاعل مع الخواص الأسلوبية المميزة المكتشفة بطريقة علمية سليمة، تتضح مميزات النص وخواصه الفنية [(1)] .

وما زال علم الأسلوب غامضاً ملتبساً، لا بسبب نقص ما كتب عنه، وإنما لكثرة تداوله بين النقاد والدارسين؛ فقد تعددت تعريفاته، وتنوعت مقاصد الباحثين من إيراده، وهو بصورة مجملة يعرض للطريقة الفنية في التعبير عن الدلالات أو المعاني، لكنه يمتزج أحياناً بمفاهيم متعددة في البلاغة والنحو وسائر علوم اللغة والأدب، فكل باحثٍ يحمله إلى مرجعيته ويعرفه اعتماداً على الحقل الذي ينتمي إليه أو يُعْنى به.

ولا يبدو أن هناك تعريفاً واحداً يمكن أن يجمع ذلك التنوع والتعدد، وكذلك لا يبدو أن ملاحقة تلك التعريفات مجدية أو كبيرة الفائدة، والأجدى من ذلك محاولة استخلاص بعض المبادئ الكبرى التي تتخذ سبيلاً للكشف عن الأسلوب وطريقة دراسته وتميزه ،وعلم الأسلوب هو الذي يطلق عليه في الإنجليزية (Sty Listic) وفي الفرنسية (La Styliat iqe). والباحث في الأسلوب (Sty slistician)، وكلمة (Style) تعني طريقة الكلام وهي مأخوذة من الكلمة

---

(1) ينظر : عودة،خليل،<u>المنهج الأسلوبي في دراسة النص الأدبي</u>، مجلة النجاح للأبحاث ،مج(2)،ع (8)، 1994، 100

اللاتينية (Stylas) بمعنى عود من الصلب كان يستخدم في الكتابة، ثم أخذت تطلق على طريقة التعبير عند الكاتب[1].

وهكذا فيمكن القول إن الأسلوب هو الكيفية التي يستخدم فيها المبدع أداة أو طريقة تعبيرية معينة من بين خيارات متعددة، وضمن تأليف خاص، فكأنه طريقة في الكتابة، أو هو استخدام الكاتب لأدوات تعبيرية من أجل غايات أدبية ،ويتميز في النتيجة من القواعد التي تحدد معنى الأشكال وصوابها[2].

والأسلوبية ذات ارتباط بالأسلوب، ويمكن أن تُعَدَّ علم دراسة الأسلوب، أو منهج دراسة الأساليب، فهي تطلق على جملة المبادئ والمعايير الكبرى التي يحتكم إليها في تمييز الأسلوب وتحليله، والأسلوبية هي الكل والأسلوب هو الجزء، ومن جماع الأساليب تتكون الأسلوبية في تحديدها الختامي.

وعلى الرغم من استخدام المصطلحين في الدراسات الأسلوبية ؛لاقترابهما وتداخلهما، فقد تحددت دائرة الأسلوب ووظيفته في الدراسات الأسلوبية الحديثة[3]، التي طمحت إلى تحويل الأسلوبية إلى علم خاص بدراسة الأساليب، فإذا كان الأسلوب هو طريقة الكاتب في تشكيل المادة اللغوية، أو هو شكل من أشكال تنوّع اللغة، فإن الأسلوبية تقصد بعضاً من هذه التنوعات وبخاصة في مستواها الفردي[4].

وعلى هذا فإنه يمكن تعريف الأسلوبية على أنها منهجٌ نقدي حديث، يتناول النصوص الأدبية بالدراسة ،على أساس تحليل الظواهر اللغوية والأسلوبية بشكل يكشف الظواهر الجمالية للنصوص، ويقيّم أسلوب مبدعها، محدداً المميزات الأسلوبية التي يتميز بها عن غيره من المبدعين. لذا فإن أهم سمات المنهج الأسلوبي هو استكشاف العلاقات اللغوية القائمة في

---

(1) عبد المطلب،محمد، البلاغة والأسلوبية، 185

(2) بيرجيرو ،الأسلوبية،تر: منذر عياشي ،17

(3) ينظر:درويش ،أحمد، الأسلوب والأسلوبية، مجلة فصول،مج (5)، ع(1)، 1981، 61

(4) الراجحي ، عبده، علم اللغة والنقد الأدبي، علم الأسلوب ،مجلة فصول ،مج(1)،ع(2)،1981، 117

النص، والظواهر المميزة التي تشكل سمات خاصة فيه، ثم محاولة التعرف إلى العلاقات القائمة بينها وبين شخصية الكاتب ، الذي يشكل مادته اللغوية وفق أحاسيسه ومشاعره التي تجعله يلّح على أساليب معينة، ويستخدم صيغاً لغوية تشكل في مجملها ظواهر أسلوبية لها دلالتها في النص الأدبي(1).

ولم تنشأ الأسلوبية من فراغ، فقد كان لها جذور في علم البلاغة عند العرب، وقد اهتمت البلاغة بالأسلوب، ولكن نظرتها تميزت بالمحدودية في تناولها له؛ وذلك في حدود المعرفة السائدة في تلك الفترات ، وعلى الرغم من بدائية تلك النظرة الأسلوبية وعدم تبلورها، إلا أنها حملت دوافع النظر الأسلوبي الذي تطور شيئاً فشيئاً حتى بلغ مرحلة النضج في نظرية النظم التي صاغها عبد القاهر الجرجاني ونظريات الأسلوب الحديث.

وقد وَجَدَت كلمة الأسلوب مجالاً طيباً في الدراسات القديمة ، خاصة في مباحث الإعجاز القرآني، التي استدعت بالضرورة ممن تعرضوا له أن يتفهموا مدلول الكلمة عند بحثهم المقارن بين أسلوب القرآن الكريم وغيره من أساليب العرب ، متخذين ذلك وسيلتهم لإثبات الإعجاز، وقد تفاوت هذا المفهوم ضيقاً واتساعاً من باحث إلى آخر(2).

ومن أولئك الذين قدموا في كتاباتهم للنظرة الأسلوبية ابن قتيبة ، الذي تميز بربطه بين الأسلوب وطرق أداء المعنى، ذلك أنّ لكل مقام مقالاً، وهو يرجع تعدد الأساليب إلى اختلاف المواقف وطبيعة الموضوع، ومن ثم إلى مقدرة المتكلم(3).

وتتعمق النظرة إلى الأسلوب في التراث البلاغي مع أطروحات عبد القاهر الجرجاني، الذي يساوي بين الأسلوب والنظم؛ لأن الأسلوب عنده لا ينفصل عن رؤيته للنظم ،بل هو يماثل بينهما من حيث أنهما يشكلان تنوعاً لغوياً خاصاً بكل مبدع يصدر عن وعي واختيار، ومن ثم يذهب عبد القادر إلى أن الأسلوب ضرب من النظم وطريقة فيه، والدور الأساس في عملية

---

(1) عودة، خليل،المنهج الأسلوبي في دراسة النص الأدبي، مجلة النجاح للأبحاث، مج(2)، ع(8)، 1994، 99

(2) عبد المطلب ،محمد،البلاغة والأسلوبية، 379

(3) ينظر: تأويل مشكل القرآن ، تحقيق: أحمد صقر،10-11

النظم يعود إلى المتكلم، إذ إن قوانين النحو المعيارية هي قوانين وضعية لا تفرق بين كلام وكلام، ولكن الفارق بين مستوى كلام وآخر، يعود إلى المقدرة الخاصة للمتكلم على صياغة اللغة وإعادة تشكيلها ،كما أن المقدرة على النظم تعود إلى المقدرة العقلية للمتكلم التي لا تقتصر على مجرد العلم باللغة، وإنما تتمثل ببراعة المتكلم وقدرته على الانتقاء الذي يمكّنه من الاختيار بين الإمكانات المختلفة المتاحة له[1].

ويرى إبراهيم خليل أن النقاد قد أغفلوا أبا بكر الباقلاني، ولم يلتفتوا إلى جهوده النقدية المتمثلة في كتابه (إعجاز القرآن)، على الرغم من تأثيره الكبير فيمن جاؤوا بعده، فأساس نظرية النظم التي صاغها عبد القاهر مستقاة من كتاب (إعجاز القرآن) حيث يقول: "ويكفي أن نعلم ما أحدثه من أثر في عبد القاهر الجرجاني وكتابه دلائل الإعجاز للتدليل على قيمته الأدبية والنقدية، فصلب نظرية(النظم) التي جاء بها عبد القاهر موجود في كتاب (إعجاز القرآن)، وما فعله عبد القاهر في الدلائل إعادة قراءة لمنهج الباقلاني في الكلام على القرآن الكريم وإعجازه"[2]

والأسلوب عند الباقلاني مرتبط بالمظهر اللفظي للنص، فقد كان تحليله للنصوص التي تناولها قائماً على دراسة الجانب اللفظي والتركيبي، وما يعرض للكلام من أساليب التناسب والاتساق والتركيب؛ لذا فإن تميّز أسلوب القرآن الكريم يعود إلى ما يتكرر فيه من خصائص الرشاقة والأسلوب. كما يرى الباقلاني أن التشابه بين شاعرين من حيث الطريقة لا يمكن أن يقع أبداً؛ لأن الأسلوب الشخصي للكاتب يعكس صفاته الذاتية الخاصة التي لا يشاركه فيها أحد[3]، وتحدث الباقلاني عن الأسلوب العصري وهي الطريقة التي تميّز كتاب عصر من العصور، وعلى هذا الأساس، فإن الكتاب قد يتقاربون في أساليبهم وفق ما عليه الأسلوب الشائع في تلك الفترة التي عايشوها[4].

---

(1) ينظر: بلوحي،أحمد، الأسلوب بين التراث البلاغي العربي والأسلوبية الحديثة،www.dhifaaf.com

(2) الأسلوبية ونظرية النص،17

(3) ينظر :إعجاز القرآن، تحقيق: أحمد صقر، 104

(4) ينظر: نفسه، 104-105

ومن النقاد الذين وردت في مؤلفاتهم بعض بذور الأسلوبية في معالجاتهم النقدية ابن رشيق ،الذي ينحو بمفهوم الأسلوب إلى منحنى الصياغة اللفظية وما يتوفر فيها من تلاؤم الأجزاء وسهولة المخرج وعذوبة النطق وقرب الفهم [(1)].

وقد تناول ابن خلدون الأسلوب في فصل صناعة الشعر ووجه تعلمه، وقد اتخذ الأسلوب لدى ابن خلدون شكل الظاهرة الاجتماعية الموحدة التي تميّز كل مجتمع من المجتمعات، والأسلوب في نظره صورة ذهنية تغمرُ النفس وتطبع الذوق، الأساس فيها الدراسة النابعة عن قراءة التراكيب التي تُنْعَتُ بالأسلوب. وإذا كانت التراكيب التي يكون الأساس الأول فيها اللغة هي الأداة المثلى لتشكيل الصورة الذهنية (الأسلوب) فإن الوظيفة الشعرية للأسلوب تُجمَل في تحقيق التجانس بين مختلف التراكيب المنتظمة في بنية أسسها اللغة، ولا يتحقق ذلك إلا بالتوفيق بين التراكيب النحوية والبلاغية من ناحية والذوق من ناحية أخرى [(2)].

والقراءة السريعة لمفهوم الأسلوب في التراث البلاغي العربي القديم تفضي إلى وجود بعض التباين في أطروحات كل من أسهم في هذا المجال، ومع ذلك فإن هناك إجماعاً عاماً حول الأسلوب يدور حول التوفيق بين أطراف الكلام، سواء أكان ذلك بالملاءمة في الأسلوب أم بتوخي معاني النحو.

وقد اهتم الدارسون المحدثون بالأسلوب اهتماماً واسعاً، فدرس في ضوء المعطيات الجديدة للنظر اللغوي والأدبي والنقدي، وارتبط باللغة– بشكل أساسي– حتى بات يتحدد بالاستخدام الخاص لها بمختلف مستوياتها ومكوناتها؛ لأن المبدع يفترق عن غيره بالكيفية التي يستخدم فيها إمكانات اللغة وطاقاتها المتعددة، بما فيها من خيارات تعبيرية متنوعة.

ويذهب جل الباحثين والمهتمين بحقلي النقد والدراسات الأدبية إلى القول إن للسانيات (دي سوسير) الأثر الأكبر في نشأة المناهج النقدية ،وانتهاجها في الغالب– من تأثير السياقات الخارجية على النقاد، سواء أتاريخية كانت هذه السياقات أم اجتماعية أم نفسية ، وهذه النقلة

---

(1) ينظر: العمدة في صياغة الشعر ونقده، تحقيق: السيد محمد الحلبي ،171/1– 172

(2) ينظر :مقدمة ابن خلدون، 474/2– 475

النوعية في التعامل مع النصوص الأدبية ، تجلت بوضوح مع مطلع القرن العشرين في شتى المناهج النقدية المعاصرة[1].

وقد كان الأسلوب مهاداً طبيعياً للأسلوبية ، فهو يقوم بمبدأ الانتقاء والاختيار للمادة الأدائية التي تقوم– في الخطوة التالية– الدراسات الأسلوبية بمهمة تحليلها من الناحية الأسلوبية المحضة، وتصنيفها حسب جمالياتها الفنية باتخاذها لغة الخطاب حقلاً للدراسة والاستقراء منها وبها تلج إلى عوالم النص لاستنطاقه وسبر أغواره [2].

وتبحث الأسلوبية عن الخصائص الفنية الجمالية التي تميز النص عن آخر، أو الكاتب عن آخر، من خلال اللغة التي يحملها خلجات نفسه وخواطر وجدانه، قياساً على هذه الأمور مجتمعة، تظهر الميزات الفنية للإبداع، فمنها يمكن تمييز إبداع عن إبداع انطلاقاً من اللغة الحاملة لسماته بكل بساطة، ومن ثم فإن الأسلوبية تحاول الإجابة عن السؤال: كيف يكتب الكاتب نصاً من خلال اللغة؟ إذْ بها ومنها يتأتى للقارئ استحسان النص أو استهجانه، كما يتأتى له الوقوف على ما في النص من جاذبية فنية تسمو بالنص إلى مصاف الأعمال الفنية الخالدة، والأسلوبية من المناهج التي تثبت الطرح النقي انطلاقاً من مؤسسها (شارل بالي) الذي أشار إلى أن الأسلوبية تنبسط على "رقعة اللغة كلها، فجميع الظواهر اللغوية ابتداء من الأصوات حتى أبنية الجمل الأكثر تركيباً يمكن أن تكشف عن خصصية أساسية في اللغة المدروسة و الوقائع اللغوية مهما تكون يمكن أن تشف عن لمحة من حياة الفكر بأكملها ،منظوراً إليها من زاوية خاصة[3]".

ولا يمكن التعامل مع لغة نص من حيث وظيفتها، وإنما من خلال السياقات الإيحائية لأن اللغة – هنا– لا يقصد بها نقل المعنى، وإنما إحداث تأثير في المتلقي الذي يشكل جزءاً أساسياً من كيان النص، فالنص الأدبي يظل ناقصاً عديم الفائدة ما لم يحظ بمتلقٍ واعٍ يعيد التجربة ويتمثل أبعادها، وهنا لا بُدّ من إدراك علاقة اللغة بالإحساس الشخصي وقدرة الأديب

---

[1] ينظر: بلوحي، محمد، الأسلوب بين التراث البلاغي العربي والأسلوبية الحديثة، www.dhifaaf.com

[2] ينظر ، نفسه

[3] علم الأسلوب وعلم اللغة العام، تر: شكري عياد، 31

والمتلقي – على حد سواء– في فهم هذه العلاقات وإمكانية التعامل معها على هذا الأساس، فاللغة هي مادة الفكر، وهي مادة التفاعل النفسي والشخصي، وهي وسيلة نقل الشحنات، فاللفظ هو الوسيلة الوحيدة إلى إدراك القيم الشعورية في العمل الأدبي ،وهو الأداة الوحيدة المهيأة للأديب حتى ينقل بها تجاربه الشعورية، وهو يؤدي ذلك عندما يقع التطابق بينه وبين الحالة الشعورية التي يصورها وعندئذ يستنفد تلك الطاقة الشعورية ويوحيها إلى نفوس الآخرين[1].

تهتم الدراسة الأسلوبية بالجانب العاطفي في الظاهرة اللغوية، أو الظواهر الكلامية المليئة بالإحساس، ففي النص الأدبي جانبان: أحدهما موضوعي يهدف إلى وضع اللغة بهدف الفهم، والآخر ذاتي يتمثل في رسم صورة واضحة لفكر الأديب وإحساسه، ويتضح ذلك في الاستخدام المتميز للغة فأسلوب الكاتب في النص هو شخصية مرسومة في أحرفٍ وكلمات، ويمكن القول: إن أسلوب الكاتب أو الأديب هو الكاتب نفسه، ولهذا كانت للأساليب بما تحويه من أفكار ملكاً لأصحابها، فتلك القوالب الفنية من الكلام صنعة المتكلم، وذلك التشكيل والتلوين للمعاني ابتكاره[2]، وبالتالي " فإن الأسلوبية تدرس وقائع التعبير في اللغة المنظمة من ناحية محتواها العاطفي أي التعبير عن وقائع الإحساس عبر اللغة، وفعل اللغة في الإحساس" [3].

وتتميز الدراسة الأسلوبية باعتمادها التحليل الجزئي للظواهر الفردية لتنتهي بالعمل الأدبي في مجمله، أو دراسة مجموعة نصوص لمبدع واحدٍ تُبْرزُ فيما بعد خصائص التعبير الأدبي عنده بشكل عام، لذلك فلا يمكن الفصل بين الكاتب وظروفه وتشكيله للنص؛ لأن هذا يضعف الدراسة النقدية ويحط من مستواها فالإحاطة بالكاتب من حيث علاقاته وظروفه النفسية والاجتماعية والفكرية والعاطفية والتجارب والخبرات، يكون له أكبر الأثر في تشكيل المادة الفنية للأديب والعلاقات الداخلية القائمة بينها، فهناك علاقة وثيقة بين تجارب الشاعر وخبراته وأفكاره ومشاعره، واختياره لأسلوب معين، أو صيغ معينة و انتقائه لكلمات معينة في تشكيله لنصوصه.

---

(1) ينظر: قطب،سيد، النقد الأدبي أصوله ومناهجه، 28

(2) ينظر: درويش، محمد طاهر،في النقد الأدبي عند العرب، 248

(3) ينظر: العطار،سليمان،الأسلوبية علم وتاريخ، مجلة فصول،مج(1)، ع(2)، 1981 ، 133

ومن هنا تأتي أهمية الربط بين المؤلف والنص ،إذْ إن أسلوب النص يرسم صورة واضحة لشخصية مبدعة، من حيث تعامله مع اللغة، وقدرته على اكتشاف علاقات خاصة مميزة تكشف عن إحساس مميز في نفسه، فهو صاحب رؤية خاصة ليس في مجال اللغة، وإنما في كل ما يتصل بحياته، وعلى هذا فإن أسلوبه صورة ذاتية لنفسه، وهو يختلف بطبيعة الحال عن أساليب غيره من الكتاب[1].

فمنهج الدراسة الأسلوبية لا يفصل بين العلاقات الداخلية في النص الأدبي والإطار الخارجي الذي يحيط به، فهذا الفصل يضعف الدراسة، ويضع حواجز بين علاقات متداخلة، لا يمكن تصور وجود بعضها، دون الاعتماد على إدراك مجمل هذه العلاقات، وما توحي به من دلالات مختلفة في عملية تشكيل النص الأدبي. تتضافر مع العلاقات الداخلية فيه، ولا نعني بهذه العلاقات مجرد اللغة، وإنما كل ما يتصل بكاتب النص من علاقات اجتماعية ونفسية وتاريخية وعاطفية يكون لها حضورها المباشر في ذاكرته وخياله الفني، فما يكون له تأثير مباشر في بنية النص وعلاقاته الداخلية سواء ما يتصل منها باللغة أو الصورة أو الرموز الفنية وهذا يعني توافق بين الأسلوب في داخل النص، والمؤثرات الخارجية التي تدفع الأديب إلى اختيار مثل هذا الأسلوب[2].

ويتضح من ذلك أن منهج الدراسة الأسلوبية قائم على أساس التعامل الواضح مع مجمل العلاقات الداخلية والخارجية المشكلة للنص الأدبي، وكل ما تستطيع الأسلوبية أن تقوم به هو النظر إلى العمل الأدبي في ذاته على أنه كيانٌ لغويٌ منغلقٌ يستقل عمّا حوله، ولكن العمل الأدبي ليس كذلك، وأي دراسة للعمل الأدبي لا بُدّ أن تتجاوزه إلى ما عداه، فتقييم العمل الأدبي له معيار داخلي حقاً، ولكن هذا المعيار يتجاوز العمل الواحد إلى جملة الأعمال، كما يتجاوز الأعمال إلى الأنواع، كما يتجاوز الأنواع إلى الوظائف وأخيراً يربط الوظائف بأنظمة أوسع، وهذا يعني أن تقسيم الأعمال الأدبية وإطلاق الأحكام المتقدمة عليها إنما هو أمر يتجاوز النص في

---

[1] عودة،خليل، المنهج الأسلوبي في دراسة النص الأدبي، مجلة النجاح للأبحاث، مج(2)، ع(8)، 1994، 104

[2] نفسه،110

ذاته إلى ما هو خارجه، أي أنه أمر يتحرك من الداخل إلى الخارج حيث تتحدد الرسالة المرجعية للنص[1].

ويلاحظ الدارس عند دراسة النص الأدبي جوانب التعبير فيه، ولا يعني بذلك اعتماد الإحصاء لأن هذا يُعقِّدُ الدراسة ويخرجها عن مجالها الأدبي الصحيح إلى دراسة علمية تعتمد الأرقام والحقائق، فجوهر العمل الأدبي هو محور الدراسة الأسلوبية ،بما يحويه من وسائل تتجاوز مجرد نقل المعنى ،إلى عمق الاستعمال اللغوي المتمثل في وضع الكلمات في أنساق معينة، وكيفية انتظامها، وانتظام الجمل والفقرات، ورسم الصور، وانتظام ذلك كله مع المعنى، فالكلمة هي مادة التشكيل الفني لدى الأديب حيث سياقها الذي وردت فيه ومن حيث إيحاءاتها الكثيرة المتكاثفة التي أفرزتها، ومن حيث علاقاتها الاستبدالية التي يتحدد مجالها في التعبير الأدبي بوجه خاص؛ لأن هذا التعبير هو الذي يجعل من اللغة استعمالاً إرادياً واعياً ،بل إنه هو الذي يؤكد البنية الجمالية لمستعمل هذه اللغة من حيث يتيح للمبدع أن يصنع بالكلمات ما يصنعه الرسام بالألوان والموسيقا بالأصوات ، وهذه البنية الجمالية لا تتوفر عند شخص يتكلم تلقائياً لغته الأصلية[2].

ولهذا فإن أهم المعايير التي تعتمد عليها الدراسة الأسلوبية في سائر المستويات اللغوية يمكن أن تجمل في الآتي:-

- **المنظور الإحصائي[3]**

ويطبق من خلال الاهتمام بمعدل التكرار لبعض العناصر اللغوية، فالعنصر الذي يتكرر أكثر من غيره أولى بالدراسة؛ لأن تكراره يعني أنه سمة أسلوبية في النص، وأن المبدع يعوّل عليه أكثر من غيره، ولكن الإحصاء وحده لا يكفي، فهو مؤشر فحص تكتمل وظيفته ودلالته بالنفاذ إلى تفسيره وتحليله، والنفاذ إلى ما وراءه ،كما أن المبالغة فيه قد تؤدي إلى قتل الدراسة

---

(1) عياد، محمود، الأسلوبية الحديثة، محاولة تعريف، مجلة فصول ،مج(1)، ع(2)، 1981، 130

(2) عبد المطب، محمد، البلاغة والأسلوبية، 131

(3) ينظر: السيد، شفيع، الاتجاه الأسلوبي في النقد الأدبي، 175 وما بعدها

الأدبية، وذلك بتحويلها إلى جداول صماء تخنق روح النص، وتكتم أنفاسه، وهذا ما تعاني منه بعض الدراسات الأسلوبية المعاصرة التي تجاوزت حدود المعقول في الإفادة من هذا المبدأ أو المنظور، بحيث نظرت إليه وكأنه غاية الدراسة الأسلوبية ومبتغاها.

- **مبدأ العدول**

وهو يعني الخروج عن المألوف في استعمال اللغة إلى استخدام جديد، ويطرح هذا المعيار مجموعة من الأسئلة المهمة مثل: ماذا يضيف الأسلوب في النص الأدبي إلى الرسالة، أو المعلومات الإخبارية الموصلة إلى المتلقين؟ وما هي الصفات التي يتميز بها الأسلوب الأدبي فينحرف عن قواعد اللغة؟ وما هي الأنماط التركيبية أو مجموعة المفردات التي يفضل الكاتب استخدامها دون غيرها عندما يتاح له الاختيار؟[1]

وليس للعدول حَدّ إلا أن يؤدي إلى تحطيم العلاقات بين المكونات اللغوية لتصل إلى الإبهام، وذلك بمخالفة قوانين اللغة مخالفة صريحة[2]، كما لا يُعَدُّ كل انحرافٍ أسلوباً ، إذا لا بُدّ أن يصاحبه وظيفة جمالية وتعبيرية فيمكن أن تبدأ الخطوات في التحليل الأسلوبي بمراقبة الانحرافات، كتكرار صوت، أو قلب نظام الكلمات، أو بناء تسلسلات متشابكة من الجمل، وكل ذلك باستخدام وظيفة جمالية، كالتأكيد أو الوضوح، أو عكس ذلك، كالغموض، أو الطمس المبرر جمالياً للفروق [3].

- **مبدأ الاختيار**

وهو انتقاء الوسائل اللغوية المناسبة من النظام اللغوي لتأدية المعنى والتعبير عنه ويتم على أساس التعادل أو التشابه أو الاختلاف، أي على أساس الترادف والتخالف[4]، ويتبين من هذا المبدأ قواعد النحو التحويلي، وتصنف اللغة على هذا الأساس إلى مستويين هما المستوى

---

[1] ينظر: عياد، محمود،الأسلوبية الحديثة،محاولة تعريف، مجلة فصول ،مج(1)، ع(2)،1981، 125

[2] ينظر: عياد، شكري،مدخل إلى علم الأسلوب، 37

[3] ينظر: خليل ،إبراهيم، الضفيرة واللهب،60 وما بعدها

[4] فضل، صلاح، علم الأسلوب وصلته بعلم اللغة، مجلة فصول، مج (6)، ع(1)، 1984، 56

السطحي الظاهري. والمستوى الباطني، ويربط بين المستويين مجموعة من التحويلات الإجبارية ومن الممكن القول: إن استغلال الشاعر أو المؤلف لأنواع معينة من التحويلات وخاصة الاختيارية منها، يعد أساساً من الأسس التي تكوّن أسلوبه، وإن اختيار الروائي أو الشاعر لبعض التحويلات دون غيرها أو إلحاحه عليها من بين مجموعة التحويلات الكامنة في النظام اللغوي، إنما هو استخدام مميز لطاقات اللغة وأهم من ذلك إنه أسلوب الكاتب على المستوى اللغوي[1].

ويرى صلاح فضل: أن في الاختيار الواعي لأدوات التعبير يكمن الأسلوب ،وكثيراً ما تسمى هذه الاختيارات المفاتيح للنص[2].

- **التأليف**

يعتمد هذا المبدأ نوعاً من التكرار المتوافق لأنماط لغوية بعينها في النصوص الأدبية، وهو يركز على الأساليب التي يلحّ عليها الشاعر ويكررها في أعماله الأدبية، والتي تعكس انفعالات الشاعر وأحاسيسه التي دفعته إلى ذلك، إضافة إلى أنه يعتمد التنسيق بين المواد الخام للبناء حتى يتم له الشكل الفني ويقوم في أساسه على النحو، ويتم على أساس التشابك بين المتواليات والتقارب بين العناصر المتجاورة[3]، وباختيار المتكلم أو الكاتب لأدواته التعبيرية من الرصيد المعجمي ثم تركيبه لها تركيباً تقتضي بعضه قوانين النحو، وتسمح ببعضه الآخر سهل التصرف عند الاستعمال أي عرضه مبدأ التعادل في بحور الاختيار على محور التركيب لتحدد أدبية النص أو وظيفته الشعرية[4]، و الهدف من التأليف النحوي أن يتم التوافق بين المعاني النفسية المراد التعبير عنها وطريقة الأداء اللغوي لها عن طريق القيم النحوية التي تراعى خلال تأليف العبارة[5].

فالأسلوبية وسيلة إدراك للأسلوب الذي هو صفة لازمة للإبداع الفني والذي هو مجال

---

(1) عياد، محمود،الأسلوبية الحديثة، محاولة تعريف، مجلة فصول،مج(1)،ع(2)، 1981، 127- 128

(2) علم الأسلوب وصلته بعلم اللغة، مجلة فصول ،مج(5)،ع(1)،1984، 56

(3) فضل، صلاح، علم الأسلوب وصلته بعلم اللغة، مجلة فصول ،مج(5)،ع(1)، 1984، 56

(4) ينظر: المسدي، عبد السلام، النقد و الحداثة، 52

(5) درويش، أحمد، دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، 166

التفرد والتميز، وقد جاءت لتجعل الوسائل التعبيرية الموروثة إحدى مجالاتها ليس لأنها قوانين مقدسة، ولكنها تّعدُ إمكانات لغوية يتم رصدها وتحليلها لاكتشاف النظام الذي يحكمها، وهكذا فقد تخلت الأسلوبية عن ما قدمته البلاغة من قوانين جامدة آلية وذلك بمحاولة استكشاف عالم النص الأدبي والنظام الذي تشكل فيه صياغة بحيث تصبح هذه الصياغة جزءاً جوهرياً في العملية النقدية، وبوسع النقد الوصول إلى هذه الكيفية بالمعاونات الأسلوبية في تفكيك الظاهرة اللغوية لإعادة تركيبها ،بعد كشف علاقاتها والبنية الجمالية المبينة فيها[1] .

لقد شكلت الأسلوبية همزة وصل بين النقد الأدبي وعلم اللغة، فاللغة هي أساس الدراسات الأسلوبية التي تعمل على اكتشاف طبيعية العناصر اللغوية التي جُمِعَتْ تحت نسق واحد يمثل العمل الأدبي المتكامل ،وعلى اعتبار أن اللغة هي نقطة الانطلاق التي تشكل الكلمة كأصغر نواة في الإبداع الفني والأدبي يبرز دور الأسلوبية كأداة هامة في تشكيل النص الأدبي، وهكذا لا يمكن الفصل بين اللغة وجماليات النص في النقد الأسلوبي ؛لأن اللغة هي أداة صياغة هذا النص وأداة كتابته، فالعمل الأدبي عمل لغوي يستغل أكبر قدر من إمكانات اللغة بمستوياتها الصوتية والدلالية لتجسيد المشاعر والأفكار بشكل مميز.

ولم تكتف الأسلوبية باعتمادها اللغة أساساً لدراسة النص الأدبي، بل تجاوزت ذلك إلى إزالة الحواجز بين اللغة والأدب بحيث أصبحت عاملاً في قراءة النص قراءة نقدية لغوية، وقد حاولت الأسلوبية في ربطها ما بين اللغة والأدب أن تسد الثغرة التي تركها النقد في هذا المجال؛ لأن نصيب اللغة في الدراسات النقدية للأدب كان ضئيلاً جداً بسبب ضعف الاتصال بين الأدب ولغته نتيجة لانحصار البلاغة داخل الشروح التقليدية، فانصب اهتمام النقد في مجالات أخرى نفسية واجتماعية تعد أساساً للنقد الأدبي؛ بما أضعف علاقته مع اللغة التي هي أداة دراسة النص الأدبي.

وعلى الرغم من أن مباحث الأسلوبية تستمد مادتها من جوهر الأسلوب إلا أنها قد اختلطت بتيارات متنوعة تركز على النص ذاته تارة، وتشد الأسلوب إلى مبدعه طوراً، وإلى

---

(1) عبد المطلب،محمد، البلاغة والأسلوبية، 355

متلقيه طوراً آخر، وهكذا فقد حدث نوع من التداخل بين ما يختص به النقد الأدبي وما يختص به البحث الأسلوبي، وحقوقه، ومثل هذا التصور بالإضافة إلى ظلمه للأسلوبية فإنه يحاول أن يضعها في خصومة مع الاتجاهات النقدية الأخرى.

وهكذا فإن النقد حاول أن يُلّم بكل ما يحيط بالنص، وبكل ما في النص، وبهذا الاعتبار يمكن أن تمثل الأسلوبية رافداً نقدياً تفيد منه الاتجاهات الأخرى حتى التي عارضتها ولم تؤمن بشرعيتها، فهي بهذا دعامة نقدية لها حقها في الحياة التي تبثه فيها، كلّما تقدّم بها الزمن بثرائها التطبيقي في مجال الإبداع[1].

وهنا يبرز الفرق بين الدراسة الأسلوبية والدراسات النقدية البلاغية التي ركزت – فيما مضى– على دراسة الظاهرة الفردية في العمل الأدبي ووضع أحكام عامة، ثم محاولة تأكيدها من خلال جزئيات النص، دون أن تكون هذه الجزئيات محور الدراسة والنقطة التي يبدأ منها البحث لتصل في النهاية إلى دراسة شاملة، تعطي تصوراً صحيحاً لفهم النص الأدبي، اعتماداً على ما فيه من خصائص مميزة، كما هو الحال في الدراسات الأسلوبية الحديثة التي تركز على مثل هذه الجزئيات؛ لتصل إلى التصور الكامل ،فهي تسير في تسلسل دقيق يعمق الدراسة، ويكشف جوانب مختلفة قد لا تظهر من خلال الأحكام العامة التي اعتاد كثير من الدارسين وضعها قبل الولوج في النص وتلمّس الجماليات فيه[2].

وقد قامت الأسلوبية بدور كبير في مجال التوصيف اللغوي للنص في محاولة منها لتوضيح الطريق وتمهيده أمام النقد الأدبي، بغية تثبيت دعائمه وتقييم القيم الجمالية فيه.

وقد قدّمت الأسلوبية الكثير من الإنجازات وخاصة على الصعيد اللغوي، فقد فجّرت الأسلوبية الطاقات التعبيرية الكامنة في صميم اللغة ، وليس من همّها أن تتعرض لرسالة الأدب وأهدافه، كما أنها لا تتداخل في التمييز بين مذاهب الأدب المختلفة، فهي أمور تعرضت لها اتجاهات أخرى، كتلك التي ترى في الأدب تمثيلاً لتجربة بشرية، أو التي ترى فيها نقداً للحياة،

---

[1] عبد المطلب،محمد،البلاغة والأسلوبية،379

[2] عودة، خليل،المنهج الأسلوبي في دراسة النص الأدبي، مجلة فصول، مج(2)، ع(8) ،1994، 110

أو تلك التي ترى فيه فناً للفن أو تلك التي ترى فيه وسيلة للتعبير عن الذات الفردية، أو تلك التي تسعى من خلاله إلى إظهار ما في الحياة من قبح أو حسن[1].

وتبقى القراءة الأسلوبية ذلك المنهج النقي الذي يجعل لغة النص وسيلة وغاية لفهم الإبداع والوقوف على درجة الأدبية فيه، من خلال الهوامش التي تحققها اللغة الإبداعية إذْ تسمو بالنص إلى مصاف الأعمال الفنية الجذابة، انطلاقاً من مدى اختيار الألفاظ وتراصها وعلاقة بعضها ببعض، ضمن تركيب نحوي وصوتي ودلالي، ولذلك فإن الأسلوبية تعود بالضرورة إلى خواص النسيج اللغوي، وتنبثق منه، فإن البحث عن بعض هذه الخواص ينبغي أن يتركز في الوحدات المكونة للنص وكيفية بروزها وعلاقتها[2] .

وتبقى الأسلوبية منهجاً نقدياً عمل من أجل الكشف عن أسرار اللغة الأدبية في النص الإبداعي من خلال وحداته المكونة له وانطلاقاً من اللغة وسيلة وغاية ،وسيلة للوصول إلى استنطاق النص، وغاية سعياً وراء الوقوف عند درجة الأدبية في النص الأدبي، وتبقى كذلك المنهج النقدي الذي بوسعه – إلى حد ما – رصد مكامن الفنية والجمال في النصوص الإبداعية انطلاقاً من اللغة الحاملة لها، من خلال ما توفره هذه اللغة من انحرافات فنية محدودة، تجعل منها الأسلوبية حقلاً لدرسها سعياً إلى فهم النصوص الإبداعية، وبجنوح الأسلوبية إلى الوصف العلمي الذي ينبغي الابتعاد عن استصدار الأحكام التقيمية، استطاعت الساحة النقدية الحديثة محاولة الإعراض عن البلاغة وما وقعت فيه في دراسة الأسلوب، وما كان لها ذلك لولا سيرها على نهج لسانيات دي سوسير، وما نادت به من ضرورة دراسة اللغة لذاتها وبذاتها، وإقصاء السياقات الخارجية ، وحينئذ حققت الدراسات الأسلوبية نقلة نوعية في تعاملها مع الأسلوب بالوقوف على ما تحققه لغة من انزياحات لغوية.

---

[1] ينظر : عبد المطلب،محمد،البلاغة والأسلوبية،379

[2] فضل، صلاح، شفرات النص دراسة سيمولوجية في شعر القصد والقصيد، 80

الفصل الأول

التكــــــــــــــرار

في خمريات أبي نواس ومسلم بن الوليد

أنواعه ودلالاته

إن ظاهرة التكرار ظاهرة لغوية عرفتها العربية، سواء أتكراراً كان ذلك للحروف، أم للأسماء، أم للأفعال، أم للجمل الاسمية، أم للجمل الفعلية وغيرها، ويهدف تكرار الحرف إلى إعطاء الألفاظ أبعاداً تكشف حالة الشاعر النفسية، في إغناء دلالة الألفاظ وإكسابها قوة تأثيرية، ويعكس تكرار العبارة الأهمية التي يوليها المتكلم لمضمون تلك العبارة المكررة بوصفها مفتاحاً لفهم المضمون العام الذي يرجوه المتكلم، فضلاً عما تحققه من توازن هندسي وعاطفي بين الكلام ومعناه.

ويُعرّف التكرار على أنه الرجوع كما أورده ابن منظور في لسانه حيث قال: "فالرجوع إلى الشيء وإعادته وعطفه هو تكرار[1] ويسمى أيضاً بالترديد أو الترداد، وهو يعني تكرار الكلمة أو اللفظة أكثر من مرة في سياق واحد[2].

ويكون التكرار في اللفظ أو في اللفظ والمعنى، أو في المعنى دون اللفظ ، والتكرار لا يقوم على مجرد ذكر اللفظة وتكرارها في السياق الشعري ، وإنما بما تتركه هذه اللفظة من انفعال في نفس المتلقي ،فهو يعكس جانباً من الموقف النفسي والانفعالي، ومثل هذا الجانب لا يمكن فهمه إلا من خلال دراسة النص الشعري، فكل تكرار يحمل في ثناياه دلالات نفسية وانفعالية مختلفة تعرضها طبيعة السياق الشعري، ولو لم يكن له ذلك لكان تكراراً لجملة من الأشياء التي لا تؤدي إلى معنى أو وظيفة في البناء الشعري؛ لأن التكرار إحدى الأدوات الجمالية التي تساعد الشاعر على تشكيل موقفه وتصويره[3].

ولا بدّ أن يعتمد التكرار بُعْدَ الكلمة المتكررة حتى لا يصبح التكرار مجرد حشد فالشاعر إذا كرر عكس أهمية ما يكرره، مع الاهتمام بما بعده، حتى تتجدد العلاقات، وتثرى الدلالات وينمو البناء الشعري[4].

---

(1) مادة كرر :135/5

(2) ابن الأثير، المثل السائر ،137/2

(3) ينظر : القرعان،فايز ،تقنيات الخطاب البلاغي ،دراسة نصية،135-137

(4) ينظر : نفسه والصفحة نفسها

وللتكرار وظائف عدة ، فهو من ناحية يؤدي وظيفة التشوق والاستغراب والتقرير والوعيد والتهديد إذا كان في الغزل والنسيب، ووظيفة التوجّع إذا كان رثاءً وتأبيناً [1]،وتتجلى وظيفة التكرار بصورة أكبر في تأكيد المعنى وترسيخه في الذهن من خلال إثارة التوقع لدى المتلقي وتسمّى هذه الوظيفة بالوظيفة التأكيدية الإقناعية ،وهو يعمل كذلك على بناء إيقاع داخلي يحقق انسجاماً موسيقياً خاصاً ويعرف ذلك بالخاصية الإيقاعية ،أما الوظيفة التزيينية فتتجلى بتكرار ألفاظ مختلفة في المعنى ومتفقة في البنية الصوتية مما يضفي تلويناً جمالياً على الكلام[2].

ولم يغفل الباحثون المعاصرون هذه الظاهرة في دراستهم فكلمة (Repetilion) كلمة لاتينية ومعناها(يحاول مرة أخرى)، والتكرار هو إحدى الأدوات الفنية الأساسية للنص وهو يستعمل في التأليف الموسيقي والرسم والشعر والنثر[3]، ويُعَدّ التكرار ظاهرة أسلوبية فهو أداة لغوية تعكس جانباً مهما من الموقف الشعوري الانفعالي وهذا الموقف تؤديه ظاهرة أسلوبية تشكل لبنة أساسية من لبنات العمل الأدبي .ولذلك ينبغي على المرء ألا ينظر إلى التكرار خارج نطاق السياق ولو فعل ذلك لما تبيّن له إلا أشياء مكررة لا يمكن لها أن تؤدي إلى نتيجة ما [4].

والتكرار يسلط الضَّوْء على نقطة حساسة في العبارة وهو يكشف اهتمام المتكلم بها وهو بهذا المعنى ذو دلالة نفسية قيمة تفيد الناقد الأدبي الذي يدرس الأثر ويحلل نفسية كاتبه[5].

وعند دراسة خمريات أبي نواس ومسلم بن الوليد، فإن الدارس يتوصل إلى أنواع من التكرار تجلت في تكرار للحرف والفعل واللفظ الذي ارتبط بمجلس الشراب وما دار حوله، وفيما يأتي عَرْضٌ لمجموعة من هذه الأنماط مع بيان علاقتها بالنص من ناحية وبالشاعر من ناحية أخرى.

---

(1) ينظر :بدوى، أحمد أحمد، أسس النقد الأدبي،466

(2) ينظر : العبد، محمد، النص والخطاب والاتصال،230

(3) ينظر :عبد المطلب، محمد ،بناء الأسلوب في شعر الحداثة، 3902

(4) ينظر : ربابعة ،موسى، التكرار في الشعر الجاهلي ،دراسة أسلوبية ،مجلة مؤتة للبحوث والدراسات ،مج(5)،ع(1)، 1990، 160

(5) الملائكة ،نازك،قضايا الشعر المعاصر،240

تكرار الحرف:

إن للحرف في اللغة العربية إيحاءً خاصاً فهو إن لم يكن يدل دلالة قاطعة على المعنى، فإنه يدل دلالة اتجاه وإيحاء، ويشيع في النفس جوّاً يهيئ لقبول المعنى ويوجه إليه ويوحي به[1].

وظاهرة تكرار الحروف موجودة في الشعر العربي ،ولها أثرها في إحداث التأثيرات النفسية للمتلقي، فهي قد تمثل الصوت الأخير في نفس الشاعر أو الصوت الذي يمكن أن يصبّ فيه أحاسيسه ومشاعره عند اختيار القافية مثلاً ،أو قد يرتبط بتكرار حرف داخل القصيدة الشعرية يكون له نغمته التي تطغى على النص لأن الشيء الذي لا يختلف عليه اثنان أنه لا وجود لشعر موسيقي دون شيء من الإدراك العام لمعناه أو على الأقل لنغمته الانفعالية [2].

وتكرار الحرف لا يمكن أن يخضع لقواعد نقدية ثابتة يمكن تعميمها على النصوص الشعرية للشاعر لاختلاف طبيعة الأسلوب والدلالة التي قد يحدثها كل حرف ضمن السياق في النص الواحد، وإن كان تأثير الحرف لا يرقى في قوته إلى تأثير الكلمة، ولكن مع هذا فإن لتكرار الحرف أثراً واضحاً وبيّناً في ذهن المتلقي يجعله متهيئاً للدخول إلى عمق النص الشعري[3] .

والحرف عادة ما يكون مدخلاً لما بعده ،أو منبهاً للقارئ كي يلتفت إلى المعنى المكرر أو الصورة المرتبطة باللفظ المكرّر، وغالباً ما يشير التكرار إلى سيطرة شعور توحي به العبارة وعلى الدارس الغوص في هذه المعاني وربطها بالمعنى العام[4].

أ- تكرار الواو:

إن قارئ خمريات أبي نواس ومسلم ينتبه إلى تكرار الواو في مواضع عدة وفي كل موضع تظهر فيه الواو تأخذ دلالتها من الألفاظ الواقعة بعدها ففي قول أبي نواس[5]:

وَمُدامةٍ ، سجَدَ الملوكُ لذكرِها، جَلّتْ عَنِ التّصريحِ بالأسْماءِ

---

(1) ينظر :المبارك ،محمد،فقه اللغة وخصائص العربية.261

(2) ينظر :فضل ،صلاح، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته ،27

(3) الجيار: مدحت ،الصورة الشعرية عند أبي القاسم الشابي ،68

(4) أبو شريفة، عبد القادر، مدخل إلى تحليل النص الأدبي ،50

(5) الديوان ،28

وقوله [1]:

ومُدامَـــةٍ، سجد الملوك لها   باكرتُها والدّيك قدْ صدحا

صرفٍ إذا استنبَطت سورتها   أدّت إلى معقولكَ الفرَحا

إن الواو الواردة في مطلع هذين البيتين حرف، والحرف وحده غير قادر على استيعاب كم هائل من الدلالات ،فهو يعبر عن أحادية الكلمة التي لا تؤدي وظيفة وحدها، والشاعر نزاع إلى الثنائية أو التوحد مع الآخر ،ولكن أي آخر إنه الخمر، فالحرف هنا اكتسب معناه من تلك الألفاظ التي اقترن بها بعده، حيث اقترنت الواو بألفاظ منها:

الواو +خمر

الواو+ مدامةٍ

الواو+ عقارٍ

ويلاحظ هنا أن الواو اقترنت بأسماء الخمر الصريحة دون إعطاء أوصاف لها، ولكن ما تلا هذه الأسماء من ألفاظ كقوله(سجد، جلّت) بينت علاقة الشاعر بخمرته. فهي مقدسة عنده، وإعطاؤه إياها صفة القداسة يعود إلى تدرج أبي نواس في تفكيره حتى يصل إلى قداستها ولكن التفكير وحده ليس طريقه الوحيدة إلى العبادة بل لم يكن طريقه الأعظم فليس أبو نواس في جوهر تكوينه مفكراً ولا فيلسوفاً ،وإنما هو فنان.فوصوله الأغلب إلى تقديس الخمر جاء عن طريق الانفعال الفني[2].

وهذه الواو قد أفادت معنى واو رب حيث تعني التقليل، ولعل هذا يلتقي مع هدف الشاعر، وهو إعلاء شأن الخمر، وجعلها مقدسة بذلك، وهنا يمكن إيجاد علاقة مميزة عن غيرها من أنواع المشروب الأخرى. علاقة كبيرة تجمع بين الخمر والعاطفة الدينية، فالنشوة الدينية هي أسمى صور الانتشاء الروحي، الذي يستطيعه البشر، وهي تنشأ في أغلب الأحيان عن نشوة

---

[1] الديوان،97

[2] ينظر: النويهي، محمد، نفسية أبي نواس، 37

الحس، والتفكير في الإله عادة ما يقود إلى الانتشاء الروحي وذلك عن طريق تلاوة الصلوات الدينية مما يحقق اللذة والانتشاء بحلاوة ذكرها ممزوجة بسماع المزامير والطبول وغيرها، وقد يدفع ذلك إلى لمس الأستار التي تحجب الآلهة أو الأولياء أو لمس غيرها من الطلاسم المقدسة، فيحدث انفعال حسي عن طريق العين أو السمع أو الشم أو اللمس ،فإذا بلغ الانفعال الحسي أوجه في الحدة والانتقاض ، هاج المتعبد هياجاً عنيفاً ،وهو الذي يتولد عنه الانتشاء الديني الرفيع الذي يصعد بالأرواح في أسمى الآفاق [1].

وهذا ما حدث لأبي نواس نفسه، فنشوة السكر عنده من نشوة الدين ونظره إلى هذه المعبودة كان كافياً لحدوث الانفعال القوي لديه، وتولد شعور الرهبة والخشوع والتقديس، وكانت عينه الكفيلة في أغلب الأحيان إلى أن تقوده إلى ذلك الانفعال الديني أمام الخمر، وها هو يتأمل صفاءها وضياءها فيقول [2]:

وقهوةٍ مثل عينِ الديكِ، صافيةٍ   من خمر عانةَ أو من خمرةِ السِّيب

أو قوله[3]:

وقهوةٍ مُزةٍ باكرتُ صُبْحتَـــها   وضووُها نائبٌ عن ضوْء مِصْباح

أو قوله [4]:

وعُقارٍ كأنما نتعاطـــــــى   في كؤوس اللُّجين منها سِراجا

إن وقفة على الأبيات السابقة تكشف قدرة أبي نواس على الوصول إلى قداسة خمرته، وذلك من خلال نورها المتلألئ الذي يخطف الأبصار خطفا، فنورها المشع يأخذه من لحظة الإعجاب إلى الارتياع من تألقها الأخّاذ ويحسّ بالرهبة.

---

(1) ينظر: النويهي، محمد، نفسية أبي نواس، 37

(2) الديوان، 51

(3) نفسه، 109

(4) نفسه ،88

لقد استطاع أبو نواس أن يجعل من الخمر إلهاً متمتعا بقدرات خارقة؛ لأنها استطاعت أن تمنحه المفقود عنده، فهي سّر الحياة التي تعطيه روحاً محيية، وهي ذاتها الفكرة التي ستفضي به في النهاية إلى تقديسها وإعطائها صفات الإله، فعبادته للخمر كانت ناتجة عن مجموعة من المؤثرات المتنوعة التي بعثت في نفسه نحوها إحساسات الروعة والمهابة والتقديس مؤثرات حسية وفكرية وعاطفية وفنية ،حتى لا يتمالك نفسه من أن يسجد لها حين تهلُّ عليه[1].

أما علي شلق فقد فسرّ تقديس أبي نواس للخمر وذكره لها مستخدماً الواو من أنه نابعٌ من عبادته لها، وما كان تردده إلى الكنائس أو الأديرة، بحثاً عن أمان النفس وطمأنينتها، بل هو بحثٌ عن معبودته المقدّسة التي تعلو على أولئك الذين ليسوا من النخبة ليحظوا برضاها، إنها حديث الصوفي عن ربه[2].

فالبلاغة من استخدام الواو عنده تأتي من المفاجأة التي تحققت من استخدامها وما جاء بعدها، وقد أدى ذلك إلى جذب المتلقي والهجوم عليه ليملك مشاعره ففيه من الإيجاز ما فيه.

وترد الواو عند مسلم بن الوليد مقترنة بصفات تميّز الخمر عن غيرها كقوله[3]:

ومانِحَةٍ شُرَّابَها المُلْكَ قهـــــــوةٍ   مجوسيّة الأنساب مُسْلمة البعْلِ

ربيبةِ شمسٍ لم تهجن عروقهـــا   بنارٍ ولم يُقَطّع لها سَعفُ النّخْلِ

ومن ذلك قوله[4]:

وكأسِ راحٍ يُميتُ الهمّ شاربـُــها   باكرتُها ورداءُ الـليل قد حـسرا

ومن ذلك قوله[5]:

وصرفٍ رصافية قــــــــــهــوةٍ   تُميتُ الهُمومَ وتُبْدي السِّــــــرارا

---

(1) النويهي، محمد ،نفسية أبي نواس ،41

(2) ينظر : أبو نواس بين التخطي والالتزام،79

(3) الديوان :35

(4) نفسه ،215

(5) نفسه، 190

كُمَيْتٍ* رحيقٍ إذا صُفّقَـــــتْ أطارت علـى حافتيْها الـــــشرارا

لقد كدتُ من حبّ خمر البليــ(1) (م) ـخ أن أجــعل الشام أهـــلاً ودارا

واو أخرى تقابل الدارس في هذه الأبيات ،والواو هنا تقترب من واو رُبّ المحذوفة ، ورب في الأبيات محذوفة ولكن بقي ما يدل عليها وهي الواو والمعمول المجرور. ومسلم في هذه الأبيات يريدُ أن يحصر حديثه في خمرته التي تميزت بقدرتها على إعطاء من يشربها الفرح والسرور، وقد استطاع أيضاً أن يبين الهدف الكامن وراء شرب الخمر حيث إماتة الهموم في القلب وإزالة الأوجاع وهنا برزت وظيفة واو رب، إذْ إن الخمر قد تكون الوحيدة القادرة على ذلك.

إن أبا نواس مقدس للخمرة أما مسلم فمحِبٌّ لها، وأبو نواس مسرفٌ في تعامله مع الخمر التي كان إسرافه فيها موازياً لإسرافه في شعوبيته وزندقته ومجونه وعربدته، ولعلّ علاقة النواسي بالخمر كانت ردة فعل لفشله في التمسك بأهداب دينه وكشفت عن ضعف عقيدته، فبدا شاباً متحللاً يحاول التخفف أو الانصراف عن القيام بالأعباء الدينية والتكاليف والعبادات، حتى إذا ما أحس مزيداً من فشله جاهر بإعلان المعصية، فراح يسخر من مقومات دينه ويستهزئ؛ لأنه يسخر ضمناً بكل مقومات عالم الفضيلة التي أسقطها أمام الكأس؛ ليبرز من ورائها بطولة زائفة لا رصيد لها من الواقع، بل ضمّن رصيدها الأكبر في أعماقه وخيالاته، فاتخذ منها معبوده الأول حوله، يطوف حتى الثمالة ولها وحدها يقدّم القرابين والصلوات ويسجد تقديساً وإعجاباً ودهشة بها ورغبة فيها،فهو لا يكاد يطيق دون السجود لها صبراً (2)، ومسلم في خمرياته يظهر محبّا للخمر، ولكن حبَّه لها ليس نابعاً من قداستها بل هو حبٌّ ارتبط بظروفه وبيئته من ناحية، كما ارتبط بذلك التراث الأدبي الممتد عبر عصور الأدب المختلفة من لدن الخمر الجاهلية عند الأعشى وابن كلثوم وطرفة وغيرهم من ناحية أخرى، فوظيفة الشعر عنده تملي عليه المزج بين حسه التراثي حين استلهم هذا الموضوع من التراث وحسه الحضاري متمثلاً بالواقع الذي كان موجوداً في عصره آنذاك، ولكنه مزج هادئ لا تحصل فيه المفاجأة التي نراها عند أبي نواس

---

*كميت:حمراء في السواد، ينظر:ابن منظور، لسان العرب مادة (كمت)

(1) البليخ ،نهر بالرقة ،ينظر: الحموي ،ياقوت، معجم البلدان: 734/1

(2) ينظر :التطاوي، عبد الله ،أشكال الصراع في القصيدة العربية، 155/5

حين جعل الخمر معبودة له[1]، ولعل وجود الواو في مقدمة الأبيات التي بدأ فيها حديثه عن خمرته هي التي قادت إلى مثل هذا التقليد.

وعند الانتقال إلى مواضع أخرى تكرر فيها ذكر الواو، فهي تقترن بلفظ صاحب بيت الخمر مرة، أو بلفظ الجارية ،أو بلفظ مكان الشرب ،أو زمن الشرب.

ومن المواضع التي تكرر فيها ذكر واو رب مع لفظ(الخمار) قول أبي نواس[2]:

وخمّارٍ حططْتُ إليه ،ليلاً　　　قلائص* قد وَنَـــين من السّفار

وقوله [3]

وخمّارٍ أنختُ إليه رحلي　　　إناخةَ قاطـــــنٍ والـلّــيلُ داجٍ

وقوله [4]

وخمّارةٍ نبّهتها بعد هجْعةٍ　　　وقد غابت الجوزاءُ وارتفع النسُر

إن ذكر أبي نواس للخمّار صاحب الحانة، يبين طبيعة العلاقة بينهما فهو الملاذ الذي يجد عنده الراحة والأمان بعد رحلة طويلة، وقد تجلى ذلك في استخدام الأفعال **(حططت، أنختُ)** وهما يعكسان الاستقرار بعد الرحلة، وكذلك أبو نواس، فهو يجد المستقر عند هذا الساقي بعد رحلة بحث عن الخمر وأجودها، كما أن توظيف الشاعر للمفعول المطلق المبين للهيئة في قوله **(إناخة قاطنٍ)** أكدت ذلك المعنى المراد.

---

(1) ينظر : التطاوي، عبد الله ،أشكال الصراع في القصيدة العربية، 179/5

(2) الديوان :169

*قلائص: مفرده قلوص وهي الناقة القوية، ينظر ابن منظور، لسان العرب، مادة(قلص)

(3) نفسه:87

(4) نفسه :161

وعند الانتقال إلى الحديث عن اقتران الواو بذكر مجلس الخمر عند أبي نواس، سيرى القارئ قدرة الشاعر على تفصيل الحديث بهذا المجلس ومن ذلك قوله[1]:

ومجلس خمّارٍ إلى جنب حانةٍ   بقطربُلَّ بين الجَنانِ الحدائق

تجاهَ ميادينٍ على جَنباتها   رياضٌ غَدَّتْ محفوفةَ بالشقائق

وقوله [2]:

ومجلس فتيةٍ طابوا وطابت   مجالسهم وطاب بها النّعيـــمُ

وقوله [3]:

وخمّارةٍ للهو فيها بقيــّةٌ   إليها ثلاثاً نحو حانتها سِرنـــا

في هذه الأبيات تظهر علاقة أبي نواس بالمكان ،فهو مكان اللهو والمتعة والراحة،وهو يتميز بجماله وحسن موقعه، فهو يقع في بلدة قطربل المشهورة بجودة كرومها وحدائقها الغناء، ففيها الميادين التي تنتشر على جنباتها الرياض المحفوفة بشقائق النعمان، وفي هذه المجالس يجد هو وصحبه الطيب والهناءة وتعكس الأفعال المكررة(طابوا وطابت وطاب)هذا الأمر ،لذا فهو مستعدٌ للسير إلى هذه الأماكن أينما كانت حتى وإن كانت مهجورة، وهو مستعد لإحيائها إذْ يكفيها فخراً أنها كانت أماكن للخمر وسقياها حيث يقول [4]:

ودار نَدامَى عطّلوها وأدلَــجُـــوا   بهَا أثرٌ منهُم جديدٌ ودارِسُ

مساحِبُ مِن جَرّ الزِّقاق على الثرى   وأضغاثُ ريحان جنيٌّ ويابس

---

(1) الديوان :274

(2) نفسه:352

(3) نفسه :379

(4) نفسه :249

حبستُ بها صحبي فجدّدتُ عهدهم   وإنّي على أمثال تلك لحابسُ

لقد مَرّ على هذه الدار التي لم يبق منها إلا الأطلال وبعض جر الزقاق على التراب،فعرف منها أنها دارٌ اجتمع فيها الندامى وشربوا الخمر، وحبه للمكان دفعه إلى إحياء تقاليده حيث اللهو والشرب، ولا يقتصر الأمر على يوم واحدٍ،بل إنه يصرح في القصيدة نفسها على بقائه في هذه الدار أكثر من يومٍ وذلك تقديراً للمكان حيث يقول[1]:-

أقمْنَا بها يوماً، ويوْماً، وثالـــثاً   ويوماً لهُ يوم الترحُّلِ خامِسُ

وهو لم يقم بها وحده، بل دفع أصحابه إلى ذلك من أجل إحداث الضجة والصخب فيه بعدما أضحى خالياً من أصحابه، فهو يهدف إلى إعادة روح الحياة إليه بكل معانيها.

ولا يقتصر حديثه عن مكان الخمر على البناء فقط، بل إنّ أي مكان يجد فيه الخمر يصبح محببا إليه ويبدو أن الواو أصبحت عنوان الشاعر الذي يلج من خلاله إلى موضوعه الذي يسعى إليه، فلغة الشعر تتميز بما تحمله من انفعالات ومشاعر ودلالات إيحائية للألفاظ، كما أن الألفاظ تعبر عن أدق مشاعر النفس الإنسانية وتكشف خباياها وتصور مكنوناتها[2] ومن ذلك قوله [3]:

وخيْمةِ ناطُورٍ برأسِ مُنيفَـــــــةٍ   تهمُّ يدا مَن رامها بـــــــــزلـيلِ

إذا عارضتْها الشمسُ فاءتْ ظلالها   وإن واجهتْها آذنت بدُخـــــــولِ

لقد أصبح الكرم مكاناً لالتقاء الشاربين ،حيث يلتقون ويشربون عصارة الكرمة التي يتقدون بها، وهي تطرد الهمّ قبل أن يصل إليهم، والشمس خير حارس لهذا المكان فإن جاءت من عرض انتشرت ظلالها ولمعت عناقيدها ،وإن جاءت من أمام سمحت للقادمين بالدخول.

---

(1) الديوان:249

(2) ينظر :موافي ،عثمان، في نظريات الأدب من قضايا الشعر والنثر في النقد العربي القديم،136

(3) الديوان:290

وتقترن الواو بالألفاظ الدالة على شاربي الخمر أو الندامى ،حيث يقول أبو نواس[1]:

وندمانِ صدْقٍ، باكر الرّاح سَحْـــــــــرَةً فأضحى وما منه اللّسان ولا القَلْبُ

وقوله [2]:

وفتيةٍ كمصابيح الدجى غُــــــــــرَرٍ شُـمٍّ الأنوف، مـن الصّيد المصاليتِ

صالوا على الدهر باللّهو الذي وصلوا، فلـيس حَبْلُهم مـــنه بمبْتـــوتِ

وقوله [3]:

وفتيةٍ كنجوم الليل أوْجُهُهُـــــــــمْ مـــن كل أغيد للغمّـــاء فرّاجِ

أنضاءِ كأسٍ، إذا ما اللّيل جنّهُـــــمْ ساقـــتْهُمُ نحوها سَوْقاً بازعــاجِ

وقوله [4]:

وفتية نازعوا، واللّيل معتكـــــــــرٌ برقاً تلوح بـــــها أيْدٍ وأقـــداحُ

أذكى سِراجاً وساقي القوم يمزجها فلاح في البيتِ كـالمصباحِ مصباحُ

وقوله [5]:

وفتيانِ صدقٍ قد صرفتُ مطيّهــم إلى بيت خمّارٍ نزلـــنا بـــه ظُهْــراً

وقوله [6]

---

(1) الديوان :39

(2) نفسه:68

(3) نفسه 84

(4) نفسه: 101

(5) نفسه:164

(6) نفسه :200

ونديمٍ لم يَـــــزَلْ ساقينــــــا   وعلى الصّبـح من الـليـــــــلِ إزارُ

وقوله[1]:

وجليسٍ كأنّ في وجنـــــتيــــهِ   كُلَّ حُسْنٍ تــصْبو إليه النفـــوسُ

وقوله[2]:

وندمانِ صدقٍ بل يزيد فكاهـــةً   على الصدق لم يَخْلِط مواتاتِه مَحْكاً*

إن النظر إلى هذه الأبيات يكشف علاقة أبي نواس بالنديم أو الصاحب ،فهو مساو للخمر، مساو لها في قداستها وطيبها وحسن أخلاقها[3]. وقد حقق الشاعر عنصر المفاجأة في هذه الأبيات من خلال أمرين أولهما: استخدامه لفظة (فتية ،فتيان) وهي من الجموع جمع قلة،لكن القلة هنا تصبح عنصر قوة؛لأن الوحدة حاصلة بينهم وقد اجتمعوا على شرب الخمر والاستمتاع بطعمها فهدفهم واحدٌ وهذا سبب قوتهم، وثانيهما :أن هؤلاء الفتية قد امتازوا بصفات خَلْقِية وخُلُقِية حيث جمال الوجه وصفاؤه، وحسن الطلعة والصدق في القول والعمل، فقداسة الخمر توجب على شاربها صدقاً في التعامل حتى يكون قادراً على القيام بمسؤولياتها وتحمل تبعاتها.

لقد اختار الشاعر لفظة (الفتيان)، والفتوة تمثل عنصر الشباب وقوتهم التي تتناسب مع هذه الخمر، هذه المعشوقة التي وإن كانت عجوزاً في عمرها فقد اكتسبت به عزاً ودلالاً ومجداً،وهي لا تليق إلا بأصحاب الطاقات القادرين على الاستمتاع بكل شربةٍ فيها ،فنورها لامع وطعمها لاذع ولا يقدر على مقاومتها إلا من هم أقوى منها.

وهنا يصبح التكرار قانوناً من قوانين الفنون التي منها الشعر،وله منها مكانة إذا أصاب موقعه فهو ليس تلاعباً عبثياً بالألفاظ والعبارات فهو يخدم وظيفة نصية ونفسية [4]

---

(1) الديوان :254

(2) نفسه:289

*محكا:الملامس،ينظر:ابن منظور،لسان العرب،مادة (المحك)

(3) ينظر: شلق ،علي، أبو نواس بين التخطي والالتزام،91

(4) ينظر :السيد،عز الدين علي، التكرير بين المثير والتأثير،291

ومن المواضع التي اقترنت بها الواو بلفظ الساقي قول أبي نواس [1]:

ومختلسِ القلوبِ بطرفِ ريمٍ وجيد مهاةٍ بــــــرَّ ذي هِضَــــابِ

إذا امتُحِنَت محاسنه، فأبـدَتْ غرائبَ حُسْنِه من كـــــــلِّ بـــابِ

وقوله [2]:

وأحورَ مخلوعِ الزمام، تخالُه قضيبًا من الريحان يَهْتَزُّ أخــضرا

وقوله [3]:

ومُشْتَعل الخديْن يُسْحِرُ طرفُـــه له سِمَةٌ يحكي بها سِمَةَ البـــــدْرِ

إذا ما مشى يهتزّ من دون نحره وأعطافه منه إلى منتهى الخَصْـرِ

لقد حملت الأبيات في طياتها أوصافا لفتاة حسنة صاحبة طرف جميل وعنق طويل وقامة ممشوقة،ولكن الشاعر أراد بهذه الأوصاف (غلاماً) وهو الساقي ،ولعل استخدامه لعدد من المشتقات بصيغة المذكر لا المؤنث هو الذي أكد ذلك من مثل قوله" (مختلس ،مخلوع،أحور، مشتعل) ثم زاد على ذلك بأنه اختار له أوصافاً تتناسب مع المذكر من مثل قوله:(قضيب، بدر)، ولعل هذا يقود إلى تساؤل مفاده: ما طبيعة علاقة أبي نواس بالساقي؟

لقد تحدثت العديد من المصادر عن شذوذ أبي نواس وانجذابه للآخرين من جنسه، ولعل الباعث النفسي هنا يُعَدُّ من أهم العوامل المسببة للتكرار؛ ذلك أن في مكامن النفس استجابات مختلفة للأشياء الخارجية ،فإذا ألحت هذه الأشياء أو الأفكار على الشاعر فإنها تتردد في لاوعيه تردداً ينعكس أثره على صفحة فنه[4]، فالتكرار يضع في الأيدى مفتاحاً للفكرة المتسلطة على الشاعر، وهو بذلك أحد الأضواء اللاشعورية التي يسلّطها الشعر على أعماق الشاعر فيضيئها

---

(1) الديوان ،63

(2) نفسه:222

(3) نفسه:227

(4) ينظر: عاشور ،فهد، التكرار في شعر محمود درويش، 330

بحيث يطلع القارئ عليها[1] والباحثة ليست بصدد البحث عن أسباب شذوذ أبي نواس وغيره لأن هذا موضوع بحاجة إلى دراسة كاملة ، ولكنها تسعى إلى إيجاد علاقة بين الكلمة المكتوبة والشاعر صاحب الكلمة، لقد وجد الشاعر في خمرته وفي غلمانه ما يعوضه عن المفقود في حياته ،فأبو نواس قد عجز لعدد من الأسباب عن تحقيق رغبته الجنسية مع النساء فتوجه إلى الغلمان، ولكنهم الغلمان الذين اختلطت صفاتهم بصفات الأنثى [2]،لذا فقد عُدَّ التكرار خاصية لغوية تتحول عبر النسق العلائقي في السياق الشعري إلى عاطفة مشحونة بالإيحاء والتوتر،تؤدي وظيفة تعبيرية وإيجابية في النص الشعري[3]. وهذا التكرار عند أبي نواس يقود إلى نتيجة تتضح من خلال المخطط الآتي:

الغلام ←———	صفات أنثوية تظهر مكررة في ثنايا أبيات الخمرية ويسقطها الشاعر على ساقيه	النتيجة ←———	أنثى يراها في ذهنه ويستمتع بكل ما تقع عينه عليها.

إن الواو في هذه المواضع قد عملت على جذب المتلقي نحوها ، ودفعته إلى التفكير والتأمل في تلك الألفاظ الواقعة بعدها،وكشفت علاقات كامنة داخل النص الشعري عاكسة بذلك حالة الشاعر النفسية وعلاقته بالمكان والإنسان والزمان أيضاً .حيث يقول أبو نواس [4]:

وليلةِ دَجْنٍ قد سَرَيْتُ بفتْيـــــةٍ   تُنازِعُها نحو المُدامِ قُلـــــوبُ

وقوله [5]:

ويومٍ من أيّام العجوز كأنمـــــا   وجوه الموالي فيه بالثلج تُلْطَحُ

جعلنا صلانا الراح فالتَهَبَتْ بنا   وأوقدتِ الأجوافَ فالجِلْدُ يَرْشَحُ

---

(1) الملائكة ،نازك،قضايا الشعر المعاصر،276-277

(2) ينظر :النويهي ،محمد،نفسية أبي نواس،43

(3) ينظر :أبو مراد،فتحي ،أمل دنقل دراسة أسلوبية،111

(4) الديوان ،54

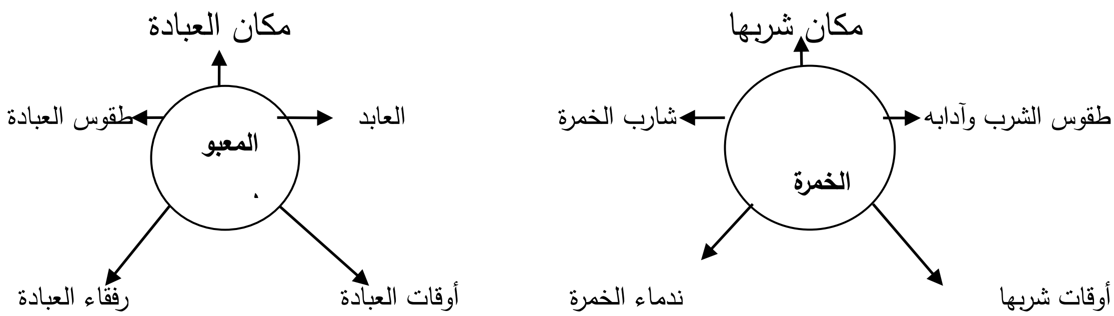
(5) نفسه:120

وقوله[1]:

وليلةٍ سامرتُ لذّاتِهـــــــــا	**بشـــادنٍ أحــور ميّـــــــاسِ**
نأخذُ من صهباءَ كرخيّـــــةٍ	**نكتالُها وزْنـــاً بمقيـــــــاسِ**

إن لياليَ الشاعر وأيامه تختلف عن الآخرين ،فمهما كانت ظلمة الليالي أو ثقل الأيام فإن شيئاً واحداً قادرٌ على تبديد قسوتها، إنها الخمر بلونها المشع وضيائها الخلاب، فظلام الليل لا يزول إلا بنور أعظم وأقوى منه ،ويتأتى هذا النور من خمرته المقدسة، وبهذا تكتمل حلقة التقديس عند الشاعر؛ فهو يريد أن يقرب إلى الأذهان فكرة الخمر المقدسة، الخمر المعبودة، فطلوعها على معبوديها يزيل عنهم الهمّ والحزن ويشعرهم بالراحة والأمان في أصعب اللحظات وخاصة إذا كان العبد يطرق باب معبوده ليلاً .

أشاع أبو نواس في بعض قصائده أجواء تعكس تلك الرغبة الدفينة لديه في تصوير معبودته، وقد أحاط بها الجميع في حسن رعاية وعظيم اهتمام،لتتولد لدى القارئ مجموعة من العلاقات بين الخمر وشاربها تماماً كما هي العلاقة بين العبد وربه وقد قاد تكرار الواو مقترنة بما بعدها إلى دفع القارئ للتوصل إلى ذلك، والمخطط الآتي يوضح هذا الأمر:



لقد قدم أبو نواس مجموعة من العناصر التي يؤكد من خلالها قداسة خمرته ،على حين يبدو اهتمام مسلم بهذه العناصر قليلاً في خمرياته ،وقد انصرف عن الانشغال بالمكان والندامى بالحديث عن خمرته وأوصافها وتأثيرها على شاربها، فمسلم يعامل خمرته معاملة عادية. والخمر عنده تقود صاحبها إلى المتعة بأشكالها المختلفة حيث الغناء واللهو مع الجواري ،أما أبو نواس

---

[1] الديوان:241

فيتسلسل في عرضه لخمرته؛ ليجعلها معشوقة، ثم زوجة، ثم أمّاً ثم معبودة تستحق كل فروض الطاعة والولاء فالخمر عنده تقود صاحبها إلى النشوة الدينية.

ويجد مسلم الزمن وسيلة ليعبّر من خلاله عن نظرته لخمرته، فهي التي تخفف عنه وتدفعه إلى الإقبال على اللذات والشهوات، حيث يقول [1]:-

وربّ يومٍ من اللّذات مُخْتَضـرٍ   قصّرتُهُ بلقاء الرّاح والخُــــلــــل

وليلةٍ خُلِسَتْ للعين من سِنَــةٍ*   هتكتُ فيها الصّبا عن بيْضَة الحَجلِ

وقوله[2]:

ويومٍ من اللّذّات خالسْتُ عَيْشَهُ   رقيباً على اللّـــذات غَيْرَ مُغَفّــلِ

وقد ذكر مسلم رب بعد الواو حيث يقول [3]:

وَلَرُبّ يومٍ للصّبا قــصّرْتُـــهُ   بالمُلْهياتِ وقدْ يكـــونُ طويـــلاً

وقوله[4]:

وَرُبّ يومٍ بيوْم اللّهو مُعْـــتَجِرٍ   خَلَعْتُ فيه إلى لَذّاتـــه الْــــعُذُرا

إن الخمر تشكل طرفا من الأطراف التي تسبب المتعة واللهو عنده، وهذا ما يشعر به المتلقي عند قراءة أبيات مسلم في الخمر، إذ تصبح المرأة حاضرة في مجلسه وهي المرأة المعشوقة فيجمع بين الخمر والغزل، ذلك الغزل الذي يقترب اقترابا شديداً من أصحاب الهوى العذري الذي يصور آلام العاشق وحنينه ونيران شوقه وحبه الذي يلذع فؤاده [5].

---

(1) الديوان ،4

*سِنة:النعاس،ينظر :ابن منظور ،لسان العرب،مادة(سنو)

(2) نفسه :141

(3) نفسه:56

(4) نفسه:215

(5) ضيف ،شوقي،تاريخ الأدب العربي ،العصر العباسي الأول ،266

ومثال ذلك قوله[1]:

إن كنتِ تسقينَ غير الرّاح فاسقيني	**كأساً ألذُّ بها من فيك تَشْفيني**
عيناكِ راحي، وريحاني حديثُك لي	**ولونُ خدّيك لون الورد يكفيني**
إذا نهاني عن شرب الطلا حَرَجٌ	**فخمرُ عَيْنَكِ يُغنيني ويجزيني**
لولا علاماتُ شيب لو أتتْ وَعَظَتْ	**لقد صحوتُ ولكن سوف تأتيني**
أرضى الشبابَ فإن أهلك فعن قدرٍ	**وإن بقيتُ فإنّ الشيب يسليني**

إن المرأة والخمر أمرٌ واحدٌ، وقد سيطرت على الشاعر ألفاظ الخمر حتى عندما تغزل بالمرأة، فنظرة العينين عندها هي الخمر التي تجذب العاشقين، والقبلة التي يلذّ بها العاشق هي الرشفة التي يشعر معها الشارب باللذة والنشوة فمسلم يجمع في خمرياته بين قطبين هما الخمر والمرأة ، أما أبو نواس فالخمر عنده هي نفسها المرأة لا انفصام بينهما.

وللحركة الواقعة بعد الواو أثرٌ في التشكيل الصوتي، فلقد تنبه علماء اللغة العربية قديماً إلى الحركات الإعرابية. وقد ظهر الاهتمام بها صوتيا حديثاً فاللغة العربية لغة إعرابية، ولا بُدّ أن يكون لهذه السمة أثرٌ واضحٌ في التحليل والدراسة للنص الأدبي على المستوى الصوتي والمستوى الدلالي "فالحركات تمثل أول النفسِ[2]، فإذا كان الدرس اللغوي القديم في أغلبه منصبًّا على الحركة الإعرابية وتبريرها والعامل فيها ،فإن الدرس اللغوي الحديث المعتمد على المنهج الوصفي أخذ يدرسُ الحركة الإعرابية وعلاقتها بالنص من الناحية الصوتية والدلالية ،مما يؤكد ارتباط الظواهر الصوتية ارتباطاً كاملاً بالنحو والعلامات الإعرابية فهي دلالات صوتية[3].

---

(1) الديوان343- 344

(2) سلام ،تامر ،نظرية اللغة والجمال في النقد العربي،21، ينظر حاطوم، أحمد، الاعراب محاولة لاكتناه الظاهر، 84

(3) كشك ،أحمد ،من وظائف الصوت اللغوي محاولة لفهم صرفي ونحوي ودلالي،12

ويضاف إلى ذلك الدلالة الوظيفية النحوية التي يكتسبها الاسم من موقعه وتكون العلامة دالة عليه، فالعلامة الإعرابية قرينة مهمة من القرائن التي تعين على تحديد المعنى و الوظيفة للكلمة في الجملة وهذا غاية التحليل النحوي [1].

وقد تنوعت الحركة بين كسرة أو تنوين كسر والكسرة فيها قوة نابعة من طبيعة المخرج الذي تخرج منه فهي تخرج من الحلق ولعل الكسرة تناسبت مع غرض أبي نواس وغايته؛ فهو يريد أن يكسر القاعدة العامة التي سار عليها الشعراء في السابق وفي زمنه، فقد أراد أن يسلك بشعره مسلكاً آخر، لأنه يريد للشعر أن يكون لساناً للحياة الحاضرة، وأن يلائم بين ذوق الشعراء[2]،أما التنوين فله من الناحية الصوتية سمة عامة مشتركة ،فهو صاحب أثر معنوي تؤديه الحركة الإعرابية وتحدث أثراً موسيقياً قوياً حيناً ،ومتنوعاً ومتدرجاً حيناً آخر، كأنه إيقاع متميز مسموع، ذلك أنّ النون حرف يغنُّ وذو وضوح سمعي . فالتنوين يمثل عنصر ثراء لغوي، فعلى مستوى الإيقاع لاشك أنه يمثل رنة تحدث قوة إسماع حاملة ترددا زمنياً طويلاً[3] .

إذن فالتنوين يؤدي وظائف عدة منها أنه أصبح عنصر وقف وقطع بسيط وقوة إسماع تدفع بالقارئ لمواصلة قراءة البيت الشعري ليصل إلى مراد الشاعر المقصود . كما أنها تحدث في النفس ارتياحاً مبعثه كسر رتابة الحركات المعهودة من فتح وضم، ولهذا فإن كلا من أبي نواس ومسلم استطاعا أن يقدما فكرتهما من خلال توظيف الواو والاسم المجرور بعدها كما في قولهما: {مدامةٍ، عقارٍ، قهوةٍ، خمارٍ، ومجلس فتيةٍ، وفتيةٍ، ومختلس القلوب،يومٍ، ليلةٍ}وهكذا دواليك.

ويبقى السؤال حول دلالة الألفاظ المفردة الواقعة بعد الواو، خاصة فيما يتعلق بلفظ صاحب بيت الخمر، وبيت الخمر، والغلام بالنسبة لكل من الشاعرين، فعلى حين اهتم أبو نواس بإظهار علاقته بهما من خلال وصفه لكل واحد ، فإن الغموض يكتنف علاقة مسلم بهما ويمكن عقد موازنة بسيطة بينهما ليجد المتلقي الإجابة:

---

(1) حامد، عبد السلام، الشكل والدلالة دراسة نحوية للفظ والمعنى،61

(2) حسين، طه،حديث الأربعاء،414/2

(3) كشك ،أحمد: من وظائف الصوت اللغوي،13

	أبو نواس	مسلم بن الوليد
صاحب بيت الخمر	إنسان يوفر الأمل لكل من نزل عنده بتقديمه الخمر .	شخصية غير محددة المعالم والأوصاف
بيت الخمر	بيت الأسرة المفقود	مكان للهو والمتعة
الغلام.	التعويض عن نقص في ذاته	خادم يؤدي وظيفة وهي صب الخمر

وقد كانت الواو مفتاحاً قاد المتلقي إلى مثل هذا الاستنتاج .

وللواو تجليات أخرى في خمريات أبي نواس ومسلم بن الوليد ،فواو الحال كانت قادرة هي الأخرى على بسط نفوذها على العمل الأدبي لكل منهما ولكنها كانت عند أبي نواس أكثر،مشكّلة بذلك علاقات فنية متبادلة بين ألفاظ اللغة وتراكيبها ،ولا يمكن التعامل مع لغة نصٍ من حيث وظيفتها وإنما من خلال السياقات الإيحائية ؛لأن اللغة هنا لا يقصد بها نقل المعنى وإنما إحداث تأثير في المتلقي الذي يشكل جزءاً أساسياً من كيان النص .فاللغة هي مادة الفكر وهي مادة التفاعل النفسي والشخصي ،وهي وسيلة نقل الشحنات العاطفية[1].

ومن أمثلة تكرار واو الحال عند أبي نواس قوله[2]:

قامت بإبريقها والليلُ معتكــــرٌ فلاح من وجهها في البيت لألاء

وقوله [3]:

يارُبّ منزلِ خمّارٍ أطفْتَ بـــــه واللّيلُ حُلّتُه كالقارِ سَـــــــوْداءُ

فقام ذو وَفْرَةٍ من بطنِ مَضْجَعِه يميلُ من سُكْرِه والعينُ وَسْنَـاءُ

---

(1) عودة خليل، المنهج الأسلوبي في دراسة النص الأدبي ،مجلة النجاح للأبحاث ،مج(2)،عدد(ا)،1994، 109

(2) الديوان:10

(3) نفسه:22

وقوله [1]:

يارُبَّ مَجْلِسِ فِتْيانٍ سمَوْتُ لـه،	**وَاللّيلُ مُحتبِسٌ في ثوْب ظلماءِ**
لِشُرْبِ صافيةٍ من صَدْرِ خابيَةٍ	**تَغْشى عيونَ نَداماها بلألاءِ**
كأنّ مَنْظَرَها، والماءُ يقرَعُـــــها،	**ديباجُ غانيَةٍ ، أو رقْمُ وَشّاءِ**

وقوله[2]:

ساعٍ بكأسٍ إلى ناشٍ على طَرَبِ،	**كلاهما عجَبٌ في مَنْظَرٍ عجبِ**
قامتْ تُريني وأمْرُ اللّيْلِ مجتمــعٌ	**صُبحا تَوَلَّدَ بين الماءِ والعنبِ**

وقوله[3]:

ومَقْرُورٍ مَزَجْتُ له شَــــــــمولاً	**بماءِ والدُّجَى صعْبُ الجِنابِ***
فلمّا أن رفعتُ يدي، فلاحـــــتْ	**بوارِقُ نورها بعد اضْطِرابِ**

إن تكرار الجملة الحالية في قوله[والليل معتكرٌ، والليل حلته كالقار ،وأمر الليل مجتمع،والدجى صعب الجناب] جاء كنور عالٍ يقوم بوظيفة التوضيح والتبين ،وقد امتزجت بمشاعر الرغبة القوية في تحقيق الهدف الذي يسعى له طارق الليل ،فقد عملت الجملة الحالية على بث الفضول لدى المتلقي ؛ليسير مع الشاعر ليلاً وليصل معه إلى بيت الخمر طارقاً باب صاحب الخمارة مؤكداً شدة الليل وحلكته حيث الهدوء والسكينة للآخرين، ولكن هذا الهدوء سرعان ما يزول ويتحول إلى حركة دؤوب وضياء منتشر، سببه خمرته المشعة وهذا ما أكده في قوله[لألاء ،صبحاً ،بوارق نورها]فقد عكست تلك الألفاظ المشاعر والانفعالات الجامحة التي اعترته لحظتها . فسواد الليل لم يمنعه من الخروج وطلب الخمر؛ بل تحداه وأحياه.

---

(1) الديوان:24

(2) نفسه:48

(3) نفسه:62

*الجناب:صعب المجاورة،ينظر :ابن منظور ،لسان العرب،مادة (جنب)

أما الجملة الحالية عند مسلم فتصبح ملازمة لبيان هيئة الخمر وحالها عند تحضيرها؛ لصبها في الكؤوس وتقديمها لشاربيها ومن ذلك قوله(1):

وكأنّهُا والماء يطلب حِلمَهـا لَهَبٌ تَلاطمه الصّبا في مَقْبسِ

وقوله(2):

كأنـها وصبيبُ الماءِ يَقْرعها درٌّ تحدّرَ من سلكٍ على ذهــب

وقوله (3):

وكأسِ راحٍ يُميتُ الهّم شاربُها باكرتها ورداءُ الليل قد حَسَرا

ومع ذلك فإن هناك شيئا يدفع المتلقي للتوقف عنده ألا وهو اختيار الشاعرين للحال بصورة الجملة الاسمية فالأسماء التي شكلت مبتدأ وخبراً وجاءا في محل نصب حال. والأسماء تخلو من الزمن وتصلح للدلالة على عدم تجدد الحدث وإعطائه لوناً من الثبات ،لذا فإن الشاعر يلجأ إليها في التعبير عن الحالات التي تحتاج إلى توصيف وتثبيت(4) فالجملة الحالية عند الأول خلصت للدلالة على الزمن وكأن للجملة نفسها معنيين متنازعين الأول معنى الزمان والثاني معنى الحال وبيان الهيئة، ويعلو فيها الإحساس بالزمان حيث [الليل معتكرُ، الدجى صعب المنال] ويخفف فيها بيان الحال حتى كأنه ظلٌّ باهتٌ يلوح وراء نصاعة معنى الزمان، أما عند مسلم فنجد أن بيان الهيئة [والماء يطلب حلمها، صبيب الماء يقرعها] واضح وهو يزاحم معنى الزمان ويفرض نفسه عليه(5). ولواو العطف في الخمريات وقفة ،ذلك أنها عنصر ربط مهم يلازم معظم الأبيات، وهذا يشعر القارئ بوحدة الموضوع التي تؤدي إلى المتعة والتركيز وعدم التشويش الذهني، كما أنها عنصر القوة في الأبيات وتقود للالتفات إلى باقي أجزاء القصيدة

---

(1) الديوان:132

(2) نفسه:209

(3) نفسه:215

(4) درويش،أحمد ،دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث،153

(5) النجار ،لطيفة ،الوظائف النحوية بين المركزي والهامشي"مثل من وظيفة الحال"،.www.majma.ong.jo

ومثال ذلك قول أبي نواس[1]:

يا لَيــلَةً بِتُّــها أُسَقّاهــا   **أَلـهَجَني طيبُها بِذِكــراهـا**

نَأخُذُهــا تارَةً وَتَأخــذنا   **مَوتورَةً نَقتَضي وَنَبداهـــا**

نَغلِبُــهـــا أَوَّلاً وَتَغلِبُنـــا   **فَنَحنُ فُرسانُها وَصَرعاهـا**

تَلتَهِبُ الكَفُّ مِن تَلَهُّبِها   **وَتَحسُرُ العَينُ أَن تَقَصّاها**

لقد كانت الواو الجامع بين طرفين، الأول هو الشاعر وصحبه، والثاني هو الخمر، ولذا يمكن تكوين العلاقات الآتية:

جذب	نأخذها ↔ تأخذنا		شد
غالب	نغلبها ↔ تغلبنا		مغلوب
قوي	فرسانها ↔ صرعاها		ضعيف
	تلتهب ↔ تحسر		

تظهر اللوحة قائمة على نزاع بينهما حيث يحاول كل منهما أن يفرض نفسه على الآخرين، وتظهر الواو تحول الحال فبعد أن كان الشاربون هم الغالبون أصبحوا مغلوبين للخمر، وبعد أن كانوا فرساناً لها أصبحوا صرعى في ساحاتها، وبعد أن ألهبت العيون بحرارتها انقطعت عن النظر إليها من شدة ضوئها، لقد أصبحت الخمر فاعلة بعد أن كانت مفعولاً به، وقد أدت الأفعال المضارعة دوراً في جعل الصورة حية أمام المتلقي ،فهي توحي بالاستمرارية والتواصل.ولعنصر الحركة دور في إبراز الفكرة التي يسعى لها أبو نواس ،فخمرته ذات شخصية ينبعث منها عطرٌ خاص يوقظ، ولذع حادٌ يثير، فتجذب الآخرين نحوها، وهنا تظهر للمتلقي فكرة

---

(1) الديوان:416

الجنس حين استخدم الشاعر ألفاظاً مثل (نأخذها،نغلبها،صرعى) وتظهر واو العطف عند مسلم في قوله [1]:

رَكِبوا المُدامَ فَأَدبَرَت بِهِمُ عَــلـى　　　سُبُلِ السُرورِ وَأَقبَلَت إِقبـــالا

وَلَدَيهُمُ كَرخِيَّةٌ شَمسِيَّــــــــــةٌ　　　قَد خُلِّيَت في دَنِّـــهـــا أَحوالا

حَتّى إِذا بَلَغَت وَحانَ خِطابُهــا　　　ساوَمتُ صاحِبَها البَياعَ فَغالى

مازالَ حَتّى حُزتُها وَخَدَعتُـــــهُ　　　وَلَقَد أَطَلتُ عَلى الخِداعِ جِدالا

وَأَمَرتُ جالوتَ اليَهودِ بِقَبضِها　　　وَابتَعتُها فَبَذَلتُ فيــهـــا مـــالا

لَم توطَ في حَوضٍ وَلَكِن خُلِّيَت　　　حَتّى جَرى مِنها السُلافُ فَسالا

خَلَّيتُها وَسطَ الحِجالِ وَلَم تَكُـن　　　إِلّا الكُرومِ لَـهـا هُناكَ حـجــالا

وَخَزَّنتُها في دَنِّها وَكَسَوتُـــــهُ　　　مِن خَيشِ مِصرٍ وَالعَباءِ جِلالا

لقد استطاع مسلم أن يحقق الربط بين أفعاله من خلال حرف العطف الواو دافعاً بالقارئ لأن يعيش معه في لحظات المساومة على خطبة خمرته ثم خداع البائع وحصوله عليها وصولاً إلى تعتيقها في دنانها؛ لتكتسب الجودة التي يرغب بها. ويبدو أن الشاعر هنا ركز على ذاته الفاعلة دون غيره، فتوظيفه لضمير المتكلم أبرز ذلك من خلال قوله(حُزتُ،خدعتُ،خليتُها،خزنتُها كسوتُه) فالعمل هنا مشترك بينه وبين خمرته ولا دور للآخرين فيه.

وتحدث الواو جوّا موسيقياً إلى جانب وظيفتها في الربط بين أجزاء القصيدة لتحقق الوحدة العضوية في الخمرية ،وهذا ظاهرٌ في قول مسلم مثلاً[2]:

ألم ترَ أني بأرض الشآم　　　أطعتُ الهوى وشربتُ العُقارا

---

(1) الديوان: 203

(2) نفسه: 189

شربْتُ ونادمني شادنٌ **صغيرٌ وإنّي أحبُّ الصِّغـارا**

وصرفٍ رصافيةٍ قهوةٍ **تُميتُ الهمومَ وتُبدي السِّرارا**

وفي هذه الأبيات تظهر ذاتية الشاعر وتأكيده على نفسه من خلال عطف أفعال دالة عليه على بعضها بعضاً،مستخدما ضمير الأنا، ويتضح الفرق بين مسلم وأبي نواس عند قراءة هذه الأبيات لأبي نواس حيث يقول(1):

وليلةِ دجنٍ قد سَريتُ بِفتــيَــةٍ **تنازِعُها نحو المُدام قلوبُ**

إلى بيت خمّار ودون محلّــــه **قصورٌ مُنيفاتٌ لنا ودروبُ**

ففُزّعَ من إدلاجنا بعد هَجْــعَةٍ **وليس سوى ذي الكبرياءِ رقيبُ**

تَناوَمَ خوْفا أنْ تكونَ سِعايَــــةَ **وعاوَدهُ بعد الرّقاد وجيــــبُ**

ولما دَعوْنا باسْمِهِ طار ذُعْره **وأَيْقَنَ أنّ الرّحل منه خصيبُ**

وبادرَ نحوَ البابِ سعْياً ملبّيــاً **له طرَبٌ بالزائرين عجيبُ**

فأطلقَ عن نابيْه وانْكبّ ساجداً **لنا وهو فيما قد يظنّ مُصيبُ**

وقال ادخلوا حُيّيتم من عصابةٍ **فمنزلكم سهلٌ لدي رحيبُ**

وجاءَ بمصباحٍ له فأنــــاره **وكلّ الذي يبْغي لديه قريبُ**

فقلنا:أرحْنا!هاتِ إنْ كنتَ بائعاً **فإنّ الدُّجى عن مُلكه سيغيبُ**

فابدى لنا صهباء تمّ شبابها **لها مرحٌ في كأسها ووثوبُ**

فلما اجتلاها للندامى بدا لها **نسيمُ عبيرٍ ساطعٍ ولهيبُ**

فجاء بها تحدو بها ذاتُ مِزْهَرٍ **يتوق إليها النّاظرون ربيبُ**

لوحة شعرية يقدمها الشاعر وفيها مساحة كبيرة لحضوره هو ومن معه، وقد تحقق ذلك من خلال الربط بين مجموعة من الأفعال بدأت بفعل الحضور ليلاً إلى بيت الخمر،وهذا الحضور لم يمنع أهل البيت من القيام بواجبهم تجاه زائريهم . وقد تلا ذلك فعل الترحيب ثم فعل

---

(1) الديوان:54-55

الضيافة إلى فعل الغناء والطرب حتى نالوا حاجتهم، وحصل فعل المتعة والسرور، فالواو هنا أدت معنى الجمع والمشاركة بين ذات الشاعر الفاعلة والمؤثرة على الآخرين والمتفاعلين معه اعتماداً على مجموعة من الأفعال النامية داخل أبيات القصيدة تناميًا تصاعدياً ملحوظاً يوحي بقوة السبك وعمق الدلالة.

لقد تعاون كل من حرفي الواو والفاء التي تفيد الترتيب والتعقيب على إشاعة جوّ من الإيقاع الداخلي للقصيدة،ذلك الإيقاع الخفي الذي يشعر المتلقي بوجوده من خلال ما يحركه فيه من مشاعر وأحاسيس ،فهو انعكاس للانفعالات النفسية للمبدع، تلك الانفعالات التي تنعكس على تشكيله اللغوي المتمثل باختياره المتميز للكلمات والحروف وأسلوب صياغتها [1]، فالفاء في هذه الأبيات عكست استجابة سريعة من الساقي لتلك الأفعال التي جاء بها الشاعر في قصيدته وهذا دليل على أن الشاعر وصحبه كانوا في عجلة للحصول على خمرتهم وإلحاحهم في وصولها إليهم، وقد لاحظ صاحب الخمرة ذلك فأجاب طلبهم دون تأخير .

- **تكرار حرفي الجر (من ،الكاف)**

إن تكرار الحرف في بعض السياقات الشعرية يؤدي إلى إضاءة لفظة أو عبارة ؛فيجعلها أكثر بروزاً أو تميزاً عن غيرها من ألفاظ البيت الشعري أو عباراته، وعادة ما يتم ذلك من خلال اقتران الحرف المكرر بمعظم عبارات البيت الشعري في حين يبقى اللفظ أو العبارة المراد إضاءتها خاليين من التكرار[2].

ولقد آثرت الباحثة الحديث عن حرفي الجر (من)و(الكاف) لما لهما من أثر في تعميق الدلالة والمعنى، ولكنها شكلت مع حروف الجر الأخرى لوحة شعرية وافرة المعاني متنوعة الغايات،ومن ذلك قول أبي نواس [3] :

أحْسنُ مِنْ وصفِ دارسِ الدّمـنِ ومِنْ حمامٍ يبْكي على فَـــــــنَنِ

---

[1] ينظر :عيد ،رجاء،التجديد الموسيقي في الشعر العربي ،10-15

[2] ينظر: ناصر،عاشور فهد: التكرار في شعر محمود درويش ،55

[3] الديوان: 408

ومِنْ ديارٍ عفّت معالِمُهــــــــا ريحانةٌ تركّبت علـــــــــى أذنِ

في روضةٍ بالنبات يانعــــــــةٍ قد حفّها كل نيّرٍ حَسَـــــــــــنِ

كأنّما الوشْيُ مِن زخارِفِهــــــا وشيُ ثيابٍ بُسِطْنَ باليمـــــــنِ

وقهوةٍ لا القذى يُخالطهـــــــا تأتيك مِنْ معْدنٍ ومِنْ عطـــــنِ

مِنْ بيْتِ خمّارةٍ تروع بهـــــــا إليك مثْلَ العروسِ مِنْ وطـــــنِ

سورتُها في الرؤوسِ صـــاعدةٌ ولينُها في المذاق كالدّهُـــــنِ

مِن كفِّ ظبي أغنّ ذي غنـــجٍ أُبْدِعَ فيه طرائفُ الحَســـــــــنِ

يسعى بصفراء كالعقيقةِ في الـ (م) كأس ،عليها الوِشاح مِن مُزَنِ

فتلك أشهى مِن نعتِ دعْبَلـــــةٍ ومِنْ صفاتِ الطّلول والدّمَـــــنِ

لقد قاد حرف الجر (من) إلى بيان الكامن في نفس الشاعر،فوصف الخمر عنده أفضل من وصف الآثار الدارسة أو الحمام الباكي عليه، فقد دَلت (من) في البيت الأول على بيان الجنس، فالشاعر ينفر من الأطلال الخالية ويتجه إلى الخمر المفعمة بالحياة، وقد تجلت حياتها في زخارفها وحلتها البهية،وخير ما يزينها ما كان مصنوعاً من (معدن وعطن) ،فمنبت خمرته منبت الجواهر من الذهب،وموطنها موطن الإبل ومبركها حول الأرض ،فقد كانت (من)هنا بمعنى بعض لأنه أراد الإشارة إلى بعض مكوناتها وخصائصها ثم تأتي (من)في قوله: (من بيت خمارة، من كف ظبي)؛ليبدأ الشاعر غايته المكانية داعياً القارئ ليتحرك معه حركة لا إرادية تبدأ ببيت الخمار ويد الساقي؛ليصل إلى عروسه التي تزينت، وهي بدورها تقود صاحبها شيئا فشيئاً حتى تدرك أبعد نقطة يمكن أن يصل إليها إنسان وتفعل ما تريد بشاربها حيث يقول [1]:

سَوْرتُها في الرّؤوسِ صاعدةٌ ولينها في المذاق كالدُّهُنِ

---

[1] الديوان:408

إن استخدام الشاعر لاسم الفاعل (صاعدة)كشف عن المعنى العميق، فاسم الفاعل يعمق دلالة التجدد والاستمرارية دوناً على باقي المشتقات[1]، وقد جعل أثر الخمر ظاهراً في الرأس،فإن سُرّ العقل سُرّت معه أعضاء الجسد جميعها؛ لأنه المسيطر على عمليات الجسد.

ومن الأبيات التي تكرر فيها حرف الجر من عند مسلم قوله [2]:

لم أصْحُ مِنْ لذّةٍ لا لا ولا طَـــــــرَبِ	**وكيف يصحو قَرينُ اللّهو واللّعـــبِ**
نفسي تنازعني اللّذات دائبـــــــــةً	**وإنّما اللهوُ واللّذات مِنْ أربـــــــي**
وشادنٍ قال :هاك الكأسِ قلتُ لـــــه	**هات اسقني مِن نتاج الماءِ والعنبِ**
فقام يسعى إلى دنّ فسلّـــــــــها	**حمراءَ بكراً لها عشْرٌ مِن الحقـــبِ**
محجوبةٌ من عيونِ النّاسِ ليس لها	**في غيْرِ بيْتِ بني ساسان من نســــبِ**
كأنّها وصبيبُ الماءِ يقرعهـــــــا	**دُرٌّ تحدّر مِن سِلْكٍ على ذهـــــبِ**
كانت ذخيرةَ دهقانَ يضنُّ بهـــــا	**مكسوبةً مِن حلالٍ غير مُكْتَســـبِ**
يُدْعى أباها ويُغذاها فيا عجبـــــاً	**مِن ابنةٍ صيّروها غذْيـــــَـة لأبِ**

تكرر حرف الجر (من)عند مسلم في هذه الأبيات، وشكّل مع ما بعده الفكرة التي يسعى لها ،فمراده في هذه الحياة هو اللهو والمتعة ،وهي صفة من صفاته العدة التي يتميز بها ، ولكنه مهتم هنا بالتأكيد على هذه الصفة عندما قال (من أربي).

ثم يتوالى حرف الجر(من) في الأبيات التي تليها ؛ ليقدم الشاعر وصفاً لخمرته فهي نتاج الماء والعنب،وقد عتقت لفترة من الزمن، وهي لامعةٌ لمعان الذهب، واتضحت هذه الأوصاف من خلال الألفاظ الواقعة بعد (مِنْ) حيث[نتاج الماء والعنب،الحقب ،النسب،سلك، حلال ،ابنةٍ] .

---

(1) ينظر:كتانة ،نهيل ،دراسة أسلوبية في شعر أبي فراس الحمداني ،رسالة ماجستير جامعة النجاح، 2000، 189

(2) الديوان:209

لقد كانت خمرة الشاعرين هي اللفظ الأكثر حضوراً في أبيات قصائدهما المذكورة وقد استطاعا إضاءة الجو الشعري بتكرار حرف الجر مع ما بعده ؛ليشكل ذلك الشعاع المنبعث من الخمر والمعبر عن جودتها.

وتصبح الكاف عنصراً مهماً من عناصر تشكيل الصورة الشعرية، ويكون لتكرارها دور مهم في توضيح حالة المتحدث عنه في البيت الشعري،ومثال ذلك قول أبي نواس [1]:

فالخمرُ فينا كالبجاديّ* حُمْـــــرَةَ	**والكأسُ مِن ياقوتةٍ بيضـــــاءِ**
والكوبُ يضحك كالغزال مسبـــّحاً	**عند الرّكوع بلثْغَةِ الفأفـــــاءِ**
وكأن أقداحَ الزجاجِ إذا جــــــرَتْ	**وسْطَ الظلامِ كواكبُ الجـــوزاء**
يسعى بها من ولد يافث أحـــورٌ	**كقضيبِ بانٍ فوق دعصِ* نقاءِ**
وفتىً كأطوعِ من رأيتَ إذا انتشى	**غَنّى بحُسْنِ لبَاقةٍ وحيـــــاءِ**

والكاف هنا أضحت مفتاحاً يقود إلى مجموعة من الصور المتشابكة، بدءاً بالخمر ولونها انتقالاً إلى الكأس وصوته، بعدها إلى الساقي وحركته الناعمة المثيرة، ففي البيت الأول نرى امتزاج اللونين الأحمر والأبيض أحدهما ناتج عن الخمر والآخر ناتج عن الكأس؛ لينتجا كساءً مخططاً يبهر الناظرين إليه، فيطلع علينا صوت الكأس الذي يشابه صوت الغزال الذي يسبح عند الركوع بلغة يكرر فيها الفاء، ثم ينتهي بحركة الساقي، وهي حركة ناعمة تشبه حركة غصن البان على قطعة الرمل الناعمة، إن الصوت واللون والحركة عند أبي نواس في أبياته عوامل مهمة في الكشف عن تلك الشخصية العاشقة لكل ما يمت للخمرة بصلة، وهو يجد في الطبيعة ما يساعده على التعبير عن ذلك ،والطبيعة هي موطن الخمرة فلا بد أن تتآلف هذه العوامل مع بعضها؛ لتعبر عن فرحتها بما نتج منها حيث الخمرة المقدسة .وتؤدي الكاف الدور نفسه عند

---

(1) الديوان:29

*البجاديّ:كساد أحمر مخطط،ينظر :ابن منظور ،لسان العرب،مادة (بجد)

*دعْص:القطعة من الرمل مستديرة، ينظر :ابن منظور ،لسان العرب،مادة (دعص)

مسلم فهي تساهم في تشكيل الصورة لتصبح حاضرة في ذهن القارئ ،وإن لم تتكرر عنده بشكل كبير حيث يقول [1]:

فمضى علىِ غُلَوَائهِ متحيّـــــــــراً	**سُكراً وما ألقى لقولي بــــــــالا**
هذا النّعيم فكيف لي بدوامـــــــــه	**أنّى يدوم وعيشُهُ قــــــــدْ زالا**
أصبحتُ كالثّوب اللّبيس قد اخْلَقَتْ	**جِدّاته مِنه فعاد مـُـــــــــــذالا**
وبقيت كالرّجل المُدلّه عقْلُــــــــه	**أشكو الزّمان وأضْرِبُ الأمـــثالا**

يتكئ الشاعر هنا على تكرار حرف الكاف الذي أفاد التشبيه، ليؤكد فكرته التي يسعى إليها في نهاية أبياته الخمرية ،فالنعيم في نظر الشاعر يكون بدوام حياة اللهو والمتعة، وزوال هذا النعيم يقود إلى ضياع الشباب فتصبح حالته كالثوبِ الخَلِقْ البالي، وتختلط عليه الأمور في عقله. وتكثر عنده شكوى الزمان. وهذا أمرٌ ينفر منه الشاعر ولا يرغب به.

- **تكرار حرفي النفي ما و لا**

إن لتكرار الحرف أهدافاً يسعى إليها الشاعر ،حتى وإن كان تكرار الحرف عملية لا إرادية من المتكلم، والنفي عند أبي نواس عنوان لقداسة خمرته وعلو شأنها، وكأنه يريد القول: يُمَنع منعْا باتاً الاقتراب من هذا الشيء إلا لمن كان قادراً على مواجهته والتعامل معه، فمن كان موقّراً لخمرته معلياً لشأنها فهو المستحق لها وفي ذلك يقول [2]:

لا تمكنّني من العرْبيدِ ،يَشْرَبُنـــي	**ولا اللّئيم الذي إنْ شمّني قطّبـا**
ولا المجوسِ ،فإنّ النّار ربُّهـــــم	**ولا اليهودِ،ولا من يعبُد الصُّلبـا**
ولا السّفالِ الذي لا يستفيـــق،ولا	**غِرِّ الشّباب ولا مَنْ يجهل الأدبا**
ولا الأراذلِ إلاّ من يـــــــوقّرني	**مِنَ السّقاة ولكن اسقني العَرَبـا**

---

(1) الديوان: 204

(2) الديوان: 53

إن (لا) هي بؤرته المركزية التي انطلق منها لرسم هدفه المنشود في تأكيد قداسة مشروبه، فالسكير السيئ واللئيم والمجوسي واليهودي والمسيحي والسافل وقليل الخبرة بالحياة والرذيل، كل هؤلاء غير جديرين بها، أما المستحق لها فهو العربي الذي يحسن التعامل معها، وهنا تكون وقفة الباحثة، فقد عرف عن الشاعر شعوبيته وموقفه المنحاز لغير العرب، فكيف يطلب على لسان خمرته أن يكون العربي هو الموقر لها؟

تظن الباحثة أن الشاعر في شعوبيته إنما فَضّل الفرس على العرب وأعلى من شأنهم لأنه وجد في أسلوب عيشهم ما راق له من عبث وصخب يألفهما من كان مثله. إذن فهو لم يزدر العرب كرهاً بهم بل اشمئزازاً من طريقة حياتهم، وهم على الرغم من ذلك يتصفون بالشدة، ولعل هذه الشدة هي ما تريده الخمر حتى تحصل المقارعة القوية بينها وبين شاربها فتتحقق اللذة وفي هذا يقول [1] :

فهذا العيشُ لا خِيَمُ الـــــبوادي   وهذا العيشُ لا اللّبنُ الحلــــيبُ

وهذا مسلم يقول في إحدى خمرياته[2]:

لم أصْحُ من لــذّةٍ لا لا ولا طربِ   وكيف يصحو قرينُ اللّهوِ والطربِ

ينفي الشاعر عن نفسه صحوته من حياة اللهو واللعب مكرراً (لا) النافية لتأكيد استمراره في هذه الحياة العابثة وقد كان لكلمة (قرين) دور في دعم لا النافية إذ لا يمكن للشاعر أن يفترق عن هذه المتعة .

ثم يتبعها بقوله[3]:

لم يَغْذُها بمصيف القيــظ بائعُها   ولا غَذاها بحرّ الشمس واللّهبِ

---

(1) الديوان:43

(2) الديوان،209

(3) نفسه :209

ثم يقول [1]:

لا شيْءَ أحسنُ منها حين نَشْربها　　　صِرْفًا ونبدأ بعد الشّرْبِ بالنُّخبِ

لا تكْذبنَّ فلا جودٌ ولا كَـــــــــرَمٌ　　　إلاّ بكفّيكَ يا ريحانةَ العــــربِ

لقد كشف تكرار (لا) في هذه الأبيات عن أمرين: الأول يتعلق بخمر الشاعر وجودتها حيث تم تصنيعها بطريقة عالية الجودة مما يجعلها مميزة على غيرها من أنواع الشراب الأخرى، والثاني مرتبط بذلك الانتقال الهادئ للشاعر من موضوع الخمر إلى موضوع المدح، فـ(لا) كانت مُدخلا لإعلاء شأن الممدوح الذي سماه (ريحانة العرب)المتصف بالكرم والجود،وتكتسب (ما، لا)النافية معنى أقوى عندما تقترن ب(إلاّ) التي تفيد الحصر والتأكيد ومن ذلك قول أبي نواس [2]:

فما العيْشُ إلا سُكْرَة بعد سُكْرَةٍ　　　فإن طال هذا عنده قَصُر الـدّهْرُ

وما الغَبْنُ إلاّ أنْ تراني صاحياً　　　وما الغُنْمُ إلا أنْ يتعْتني السكْرُ

وقوله[3]:

فما الطّيْشُ إلاّ أنْ تراني صــاحـــــياً　　　وما العيْشُ إلاّ أنْ ألذّ فـأسكرا

وقوله[4]:

غدوتُ وما يشجي فؤادي خـــوادِشٌ　　　وما وطري إلا الغوايةُ والخــمْرُ

وقوله [5]:

---

(1) الديوان:210

(2) الديوان: 160-161

(3) نفسه :175

(4) نفسه:175

(5) نفسه:245

لا خيْرَ في العيْش إلاّ بالمدامِ مع الـ (م) أكفاءِ في الوردِ والخيْريّ والآسِ

وقوله [1]

لا عيشَ إلاّ المدامُ أشربُهـــــــا مغتبقاً تـــارةً ومُصْـــــــطَبِحا

فرسالة الشاعر في هذه الأبيات واضحة، وفلسفته في الحياة بيّنة فهو يجعل طيب الحياة ونعيمها محصوراً في شيء واحد ألا وهو شرب الخمر، فمن لم تكن الخمر رفيقة دربه كانت حياته بائسة ،وكانت لحظاته ثقيلة مريرة ، فالتكرار للنفي مع الحصر يفيد المبالغة عند البلاغيين كما يؤكد الفكرة ويوضحها .

أما مسلم فيجعل أسباب سعادته محصورة في جانبين حيث يقول [2]:

وما العيشُ إلا أنْ أبيت مُوســـّدا صريعُ مدامٍ كفّ أحْورَ أكحـــلِ

ويوظّف الاستفهام الذي يفيد النفي بقوله[3]

هل العيشُ إلاّ أنْ أروح مع الصّبا وأغدو صريعَ الرّاح والأعْيُنِ النُّجلِ؟

قطبا السعادة والمتعة عند مسلم هما الخمرة والمرأة، أما المتعة عند أبي نواس فكامنة في الخمرة وروحها الملتهبة.

- **تكرار الأفعال**

لقد تكررت الأفعال في خمريات كل من الشاعرين تكرراً ملحوظاً ،وقد كان ذلك التكرار محاولة لتأكيد حضور الذات الشاعرة في عمل قد يرفضه الآخرون، ممن أحاطوا بهم ألا وهو شرب الخمر ومعاقرتها.

---

(1) الديوان:100

(2) الديوان: 143

(3) نفسه: 43

وقد عمل الفعل على جعل المتلقي أكثر إحساساً بمجريات الأمور ؛ليصبح فاعلاً في مجلس الخمر، وكأنه واحد من أولئك الجالسين في الحضرة ،"فالفعل دعامة أساسية من دعامات الجملة الشعرية وغيابه يجرد الصرح اللغوي من الأساس الذي يدعمه"[1]كما أن القيمة المعنوية للفعل تنبعث من كونه كلمة يدخل فيها عنصر الزمن والحدث بخلاف الاسم الذي يخلو من عنصر الزمن؛ ولأن(هذا العنصر) داخل في الفعل فهو ينبعث في الذهن عند النطق به، وليس كذلك الاسم الذي يعطي معنى جامداً ثابتاً لا تتحدد خلاله الصيغة المراد إثباتها[2].

لقد شكل شاعر الخمرة لوحته الشعرية موظفاً مجموعة من الأفعال الماضية والمضارعة والأمر ،في محاولة للبحث عن زمن جديد يحقق فيه ذاته ،ويسعى فيه للانفلات و التحرر من قيود الزمن القاسية، وقيود المجتمع الزائفة فهو لا يهتم للماضي بآلامه ،ولا للحاضر بقيوده، ولذلك فإن الشاعر يبدأ معظم أبياته بالأفعال التي تعكس الانطلاقة القوية للشاعر،وتجاوزه حدود الزمن والانفلات من إساره .

ولفعل الأمر حضور مكثف في أبيات الخمريات ومطالعها، كما في قول أبي نواس[3]:

هاتِ من الرّاحِ؛فاسْقني الرّاحـا   **أما ترى الدّيك كيف قد صاحــــــا**

وأدبرَ اللّيلُ في معسْــــــــكَره   **مُنْصِرفاً، والصّباحُ قد لاحــــــــا**

فاستعملِ الكأس واسْقني بكْراً   **إنّي إليها أصْبَحْتُ مرتاحـــــــا**

وقوله [4]:

باكِرْ اليوم الصــــــّبوحا   **واعصِ في الخمْرِ النّصوحـــــا**

واسقينها من عُقــــــارٍ   **عهدتْ في الفُلْكِ نوحــــــــا**

---

(1) كوهن ،جان:بنية اللغة الشعرية .تر:محمد الولي ،178

(2) درويش ،أحمد: دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، 151

(3) الديوان .116

(4) نفسه، 117

وقوله [1]

اشربْ على الوردِ في نَيسانَ ،مُصْطَبِحًا   من خمر قطْربُلٍ حمراءَ كالكـــــاذي

واخلع عِذارك لا تأتي بصالــــــــحةٍ   ما دمتَ مُسْتوطنًا أكناف بغـــــداذِ

نعَّمْ شبابَك بالخمرِ العـــــتيـقِ ولا   تشربْ كما يشرب الأغمارُ* من مـاذي

صِلْ من صفتْ لك في الدّنيا مودّتـــه   ولا تَصِلْ بإخاءٍ حبل جـــــــذّاذِ

وقوله [2]

بادرِ الكأسَ نـهَــــــــــارَا   واشْرَبِ الرّاحَ العُقَـــــارَا

واسْقِنيها مثلمَــــــا تَشـْـ (م)   ـرَبُها كيْلاً عِيـــــارا

خَنْدريساً ، تنفـــــــح المسـْ (م)   ـكَ، وتحْــــــكي الْجُلّنارا

فإذا أكثُرتَ فِيهــــــا الْــــ (م)   ـماءَ زادَتْــــــكَ خُـمارَا

فامْضِ في اللذّاتِ قُدْمـــــــاً   و اخْــــلَعَنْ فِيها العِذارَا

واجْعَلِ البستانَ بيتـــــــاً   واجعَلِ القـــــريـةَ دارَا

وأطِرْ فيها حَمامــــــــاً   وارْتبِطْ فـــــيها المهارَى

وإذا كانَ قِطَـــــــــافٌ   وتوَقّعْتَ العُصَـــــارا

فاطْبُخِ الرّاحَ بشمْــــــسٍ   فكفَى بالشمسِ نــــــارا

---

(1) الديوان،157

*الأغمار :ليس صاحب تجربة،ينظر :ابن منظور ،لسان العرب،مادة (غَمَرَ)

(2) نفسه:181

يُعَدّ أسلوب الأمر من الأساليب التي تنازع البحث فيها كل من النحاة والبلاغيين ،فهي شركةٌ بينهما في موضوعه، ثم تختلف طريقة المعالجة، ولا انفصام بينهما[1].

ويأتي الأمر إما بمعناه الأصلي الذي يعني طالباً محدداً يوجه إلى المخاطب ،ويراد منه أن يقوم بأمر ما أو يؤدي مهمة معينة، وإما أن يخرج عن معناه الحقيقي إلى المعاني التي يستفاد منها في السياق نفسه[2].

فالنسق الذي يأتي به الأمرُ ويكتنفه معانٍ جديدة، يكون خاصية أسلوبية وهذا ما نجده في قول نور الدين السد: "لا يمكن أن تظهر خاصة أسلوبية في التركيب دون قصد ،فمهما كان التغيير طفيفاً في التركيب، فإنه يأتي استجابة لنسق [3].

وفي شعر كل من أبي نواس ومسلم جملة من الصيغ والتراكيب التي تتخذ من الأمر ظاهراً لها، ولكنها في جوهرها الأسلوبي تخرج عن هذا الظاهر إلى دلالات ومعانٍ أخرى.

وأبو نواس في أمره يخاطب طرفاً مساوياً له في المنزلة فيكون الأمر بمعنى الالتماس، ومن ذلك قوله(هاتِ، اسقني ،باكر، اجعل) وغيرها، ولكن هذا الطرف الذي يخاطبه الشاعر هنا غير محدد المعالم وغير واضح الأوصاف، وكأن الأمر من الشاعر إلى الشاعر نفسه أو المصاحب له في شرب الخمر، وكأنه يريد أن يجعل نفسه محور القصيدة ؛لأنه العنصر الأكثر حضوراً في الخمريات ، فهو الآمر الناهي، وهو الذي يوجه مجلس الشرب بالوجهة التي يريد، وبالتالي فإن الأمر الذي وجهه لنفسه مختلف عن أي نوع آخر فهو أشبه ما يكون بأصوات وجدانية داخلية يوجهها لنفسه؛ ليسلخها من عالمٍ يرفضه إلى عالم يجد فيه المفقود[4]، إذن

---

(1) سلطان ،منير ،بلاغة الكلمة والجملة والجمل ، 119

(2) ينظر :السكاكي، مفتاح العلوم،318

(3) الأسلوب وتحليل الخطاب، 172/1

(4) ينظر :– داود، أماني سليمان: الأسلوبية والصوفية ،دراسة في شعر الحسين بن منصور الحلاج، 140

فصيغة الأمر هي نجوى داخلية للشاعر ،لكنها لا تعرف كيف تعامل الذات في إطارها المكنون بل لابُدْ من تجريد شخص آخر لتوَجّه إليه[1].

و معظم صيغ الأمر جاءت في الخطاب بصيغة المفرد كما في قول أبي نواس: [2]

تعلّل بالمدامِ مع النـــــــــّديم	**ففيه الرُّوْحُ من كُرَب الغُمــومِ**
وبادرِ بالصبّوحِ فإنّ فيـــــــــه	**شفاءَ السُّقم للرِجل الســــــقيمِ**
وخُذْهِا إنْ شربتَ وميضَ بَرْقٍ	**بماءِ المزن مِن نطف الغيومِ**
لتجعل هذه عرسًا لهـــــذا	**فإن القطْرَ بعلٌ للـــــــــكــرومِ**
ولا تسقِ المدام فتىً لئيمًـــا	**فلستُ أُحِلُّ هذي للئيـــــــــمِ**
لأنّ الكرمَ مِنْ كرمٍ وجــــــودٍ	**وماءُ الكرم لِلرّجل الكريـــــــمِ**
ولا تجعلْ نديمك في شـرابٍ	**سخيف العقْلِ أو دَنسَ الأديـمِ**
ونادمْ إنْ شربتَ أخا معـــالٍ	**فإنّ الشّرْب يَجْمُلُ بالـقــُرومِ**
وإنّ المرء يُصْحَبُ كل جيــلٍ	**وَيُنْسبُ في المدام إلى النديمِ**

انطلق الشاعر في قصيدته هذه من مجموعة لأفعال الأمر، وقد تجلّت الفكرة من خلال البيت الأول في القصيدة حيث يأمر فيها الشاعر الآخر بشرب الخمر؛ لأن شربها فيه النسيان للهموم، ويؤكد هذه الفكرة في البيت الثاني عندما يطلب منه أن يبادرها صباحاً ففيها يكون الدواء للرجل المريض. وكيف يكون هذا وهي سبب المرض؟!

ثم يتوالى الأمر عنده ولكنه أمر مفاده النصح والإرشاد حيث قدم تعليلاً لكل أمر ،حيث طلب مَزْج الخمرة بماء المطر ؛ليجعل من الطرفين عروسين ، فالمطر بَعْلٌ للكروم، محذراً

---

[1] فضل ،صلاح،ظواهر أسلوبية في شعر شوقي ،مج(1)، ع(4)، 1981، 212

[2] الديوان: 344

بقوله(لا تسقِ) من سقاية الخمرة للئيم؛ لأن في هذا العمل إثماً . فالكرمة مشتقةُ من الكرم والجود والكريم لا يُعطى إلا للكريم؛ ثم حذر من إعطائها لرجل سخيف العقلِ أو سيء الخلق، فالمنادمة تكون لرجل من علية القوم ومن ساداتهم؛ لأن النديم بالنديم يقارن، ومن هنا يظهر أن الشاعر يأمر بهذه الأفعال نفسه فهو يعلي من شأنه بهذه الأوامر حيث يشير إشارة ضمنية إلى أن الخمر تعلي من شأن صاحبها.

ويوظف أبو نواس الوجه الآخر للأمر وهو النهي ،ويقابل النهي الأمر ،وهو طلب الكف عن الفعل استعلاءً ، والنهي له حرف واحد هو لا الجازمة في نحو قولك: لا تفعل وهو كالأمر في الاستعلاء[1].

لقد جعل أبو نواس أفعال الأمر والنهي نقاط قوة في خمرياته حتى لتجد نفسك أمام مجلسٍ يكون فيه الشاعر هو الآمر الناهي، ومن حوله هم المنفذون أوامره ونواهيه ، ومن أمثلة النهي عنده قوله[2]:-

لا تطلبَنّ اللّذات مكتتمـاً   واغدُ إليها كخالع الرّســـــنِ

وقوله [3]:

لا تخشعَنّ لطارقِ الحَدَثانِ   وادفعْ همومكَ بالشرابِ القانـي

فالشاعر في هذين البيتين ينهى عن الاستسلام للدهر وإخفاء مقارعة الخمر، و يدعو إلى المجاهرة بشربها وجعلها وسيلة للقضاء على هموم الإنسان ومشاكله، فهو ينصح الشارب ويرشده لذلك.

---

(1) ينظر:القزويني ،التلخيص،170

(2) الديوان :402

(3) نفسه:415

ويصبح النهي عند أبي نواس طريقاً للتخلص من مظاهر البداوة جميعها والإقبال على مظاهر المدينة والحضارة التي جعل الخمر عنوانا لها يقول [1]:

ولا تأخذِ عن الأعرابِ لهْواً	**ولا عيْشاً فعيشُهُـــمُ جديبُ**
دعِ الألبانَ يشرَبُها رِجالٌ	**رقيقُ العيشِ بينهم غريـــبُ**

وقوله [2]:

لا تبكِ للذّاهبين في الظُّعُن	**ولا تقِفْ بالمطيّ في الدّمـــنِ**
وعجْ بنا نصْطبِحْ معتقـةً	**من كفِّ ظَبْيٍ يسقيكها فطِـــنِ**

وقوله[3]:

لا تبك ربعاً عَفَـــــا بذي سلمِ	**وبـرَّ آثـــــــــاره يَـدُ الـقِدَم**
وَعُجْ بنـــا نجتلي مخـــدّرةً	**نسيمها ريحُ عنـــبرٍ ضَــــــرِمِ**

وقوله [4]:

عُجْ للوقوفِ على راحٍ وريحان	**فما الوقوفُ على الأطلالِ من شاني**
لا تبكيَنّ على رسْمٍ و لا طلــلٍ	**واقصد عقاراً كــعينِ الديكِ ندمـــاني**

ويلاحظ في هذه الأبيات اجتماع الأمر والنهي في أكثر من موضع ،كما يأتي التوكيد مسانداً للنهي أيضاً ؛ليعكس إلحاحِ الشاعر على الفكرة ورغبته في التأكيد عليها. فلا شيء قادرٌ على تبديل الأحوال وتغيرها سوى الخمرة ،فاستخدام الشاعر لنون التوكيد الثقيلة أظهر تشدده

---

(1) الديوان:41

(2) نفسه، 401

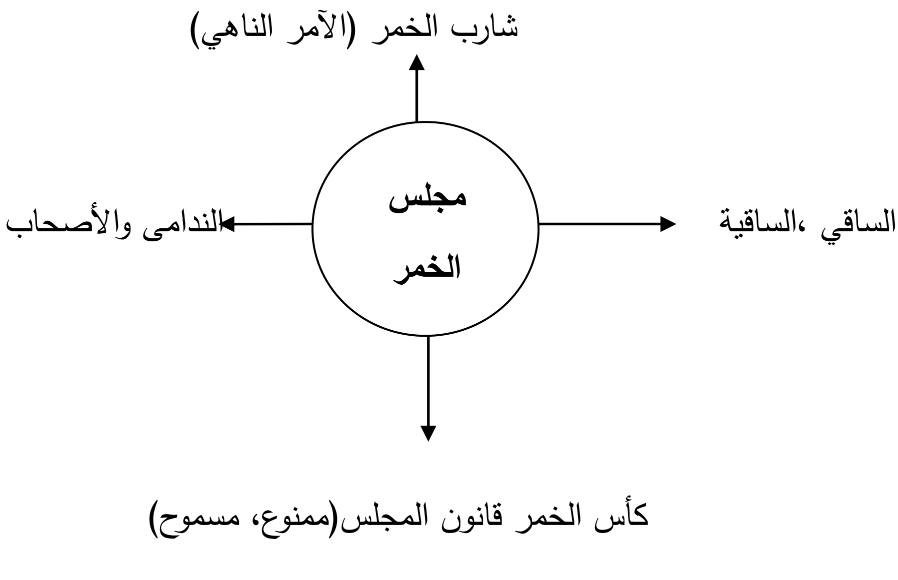
(3) نفسه: 356

(4) نفسه:394

على المعاني التي يعبّر عنها فقد يؤكد الخبر لشرف الحكم وتقويته ،مع أنه ليس فيه تردد ولا إنكار[1].

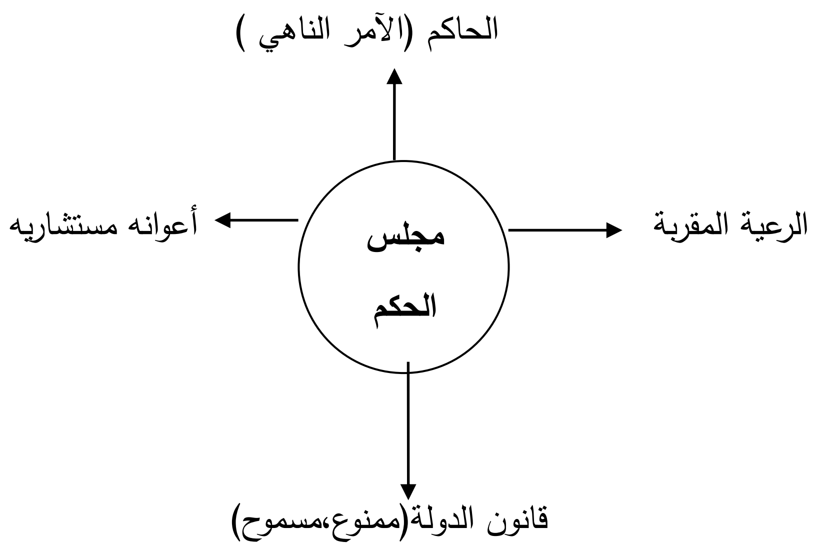
ووجود الضمير (الياء) في قول الشاعر (يسقيكها، شاني، ندماني) يدلُ على أن ضمير المتكلم كان شكلاً من أشكال التوكيد لذات الشاعر الحاضرة في كل بيت من الخمريات، ولذا فإن الإنسان عندما يؤكد الحديث سواء أكان هذا التأكيد لسامعه أم لنفسه، فإن استعمال ضمير المتكلم من شأنه أن يزيد الأمر وضوحاً وقوةً، وما يترتب على هذا الوضوح والقوة من زيادة التأثير[2].

لقد أراد أبو نواس من خلال الأمر والنهي أن يخلق عالما لنفسه، يتمثل بصورة مجلس الخمر البعيد عن حياة الجد والعمل ،فهو يجد متعته وحياته في ذلك المكان. وكأنه أصبح سيد المكان و أميره ويمكن مقاربة التصور من خلال المخطط الآتي:-



[1] الهاشمي ،أحمد ظواهر البلاغة،63

[2] درويش: أحمد: دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث،159



ويتجلى استخدام فعل الأمر عند مسلم الذي يصبح موجهاً إلى أصحابه في شرب الخمر حيث يقول [1]:

أديرا عليّ الرّاح لا تــشربا قبْلـــي   ولا تطلبا من عند قاتلــي ذحْلـــي

ويقول أيضاً [2]:

خذاها فأمّا أنت فاشربْ وهاتـــــها   لأسقيها هذا مـــــعتّقةً بكــــــــرا

وهاتِ اسقني من طرفها خَمْر طرْفها   فإنّي امروٌ آليتُ لا أشْربُ الخمْــرا

ويقول [3]:

لا تسْقني الماءَ القراحَ وهاتــِـها   عذراءَ صــافيةَ الأديـمِ شَمَـــولا

وقول [4]:

أديري عليّ الرّاح ساقـــيةَ الخمْرِ   ولا تسأليني واسألي الكأسِ عن أمري

---

(1) الديوان :33

(2) نفسه:46

(3) نفسه:56

(4) نفسه:103

وقوله [1]:

بيْنا نرى السّاقي بأحسنِ حـــالةٍ	**إذْ مَـــــدَّ حَــبْلاً لـلفرار طـــوالا**
ناديْتُه ارجع لا عدْمتُك فاسقـــنا	**وارفـقْ بــكـأسِك لا تـكنْ معـجالا**

وقوله[2]:

وشادنٍ قال: هاكِ الكأس قلتُ له	**هاتِ اسقني مِن نتاجِ الماءِ والعنبِ**

وفي الأمثلة السابقة ما يكشف عن طبيعة المخاطب عند مسلم، فمرة يوجه مسلم أمره إلى أصحابه حيث يدعوهم إلى سقياه، وأخرى يوجه أمره إلى معشوقته أو محبوبته وأخرى يوجه أمره إلى الساقي أو الغلام، ولعل الذي قاد إلى هذا الاستنتاج هو طبيعة الضمير المتصل بفعل الأمر حيث (ألف المثنى أو ياء المخاطبة أو ضمير الغائب في فعل الأمر، هاتِ،اسقِ، ارجع) وبالتالي فإن فعل الأمر عند مسلم ظل في دائرة الطلب والإلزام ولم يخرج لأغراضٍ بلاغية أخرى.

وأما النهي فقليل الحضور في خمرياته ،وبذلك فإن أبا نواس أكثر توظيفاً للأمر والنهي والتوكيد وقد هدف من خلالها إلى إيصال المعنى الذي أراده .وفي معظم الأحيان جعل صيغة الأمر متقدمة في مطالع قصائده، ولعل ذلك يعكس ثقة أبي نواس بنفسه واعتزازه بها، فهو في موقع يخوّله أن يأمر وينهى، وتكون له الكلمة العليا،لذلك فقد انعكس ذلك على لغته الشعرية إذ شكل الأمر والنهي ظاهرة أسلوبية بارزة في ديوانه واتكأ عليها في بعض مطالع قصائده، وصيغ الأمر عند مسلم جزء من تركيب شعري يؤدي دوره كحلقة وصل بين الشاعر ومن يقدمون له الخمر للتسلية والمتعة.

وللفعل الماضي حضورٌ في خمريات كل من الشاعرين، وقد يلجأ الشاعر إلى استخدام الفعل الماضي إذا أراد التعبير عن رغبته في استعادة ما فات أو ما انقضى، لكن دور الفعل

---

(1) الديوان:204

(2) نفسه:209

الماضي يظَلُّ محدوداً أمام اتساع الماضي وسطوته فالزمن عند الشاعر زمن مفتوح ممتد، ولذا يركز الشاعر على استخدام الفعل المضارع الذي يدل على زمن أزلي سرمدي ،يرغب الشاعر أن يحل فيه متخلصاً من الزمن الأرضي المحدود [1].

ومن أمثلة الفعل الماضي المتكرر عند أبي نواس استخدامه للفعل الماضي الناقص في قوله[2]:-

كانَ الشبابُ مطيّةَ الجهــلِ	**ومحسِّنُ الضَّحْكـاتِ والـــهَــزْلِ**
كان الجميلَ إذا ارتديتُ بـــه	**ومشيــتُ أُخْطِرُ صيّتَ النـّـــعلِ**
كان الفصيحَ إذا نطقتُ بـــه	**وأصــاختِ الآذانُ لـــلـمُـمْلـــي**
كان المُشَفَّع في مآربــــهِ	**عنـد الفــتاةِ ومُــدْرِكَ التَّبـْــــلِ**
والباعثيَّ والناسُ قد رقدوا	**حتـــى أكـــونَ خليفةَ البعـــــلِ**
والآمريّ حتى إذا عزمــتْ	**نفـــسي أعــان يديّ بالفِعـْـــلِ**
فالآن صِرتُ إلى مقاربـــةٍ	**وحططتُ عن ظهر الصَّبيِّ رحلـــي**
والكأس أهواها وإنْ رَزَأت	**بُلَغَ الــــــمعاش ،وقلّلَتْ فضلي**

يتحدث الشاعر هنا عن مرحلة من مراحل حياته وقد عَدّها ماضية،لأنه وسمها بسمة الجهل والضحك والهزل وهي مرحلة الشباب،وعلى الرغم من اتصاف الشاعر بصفات الفصاحة وإجابة النداء في وقت نام فيه الناس عن ذلك إلا انه قرّر التخلي عن هذه المرحلة وعدم ذكرها والتحول نحو الكأس وهذا ما أدّاه الفعل(صِرْت)إذ فصل بين مرحلتين مرحلة الجهل بالخمر حيث غفل الشاعر عنها وعن فوائدها ،ومرحلة ما بعد معرفة الكأس حيث أصبح الشاعر عاشقاً لها بل إن عشقها دائم لا ينقطع وهذا ما أداه الفعل (أهوى).

---

[1] ينظر :داود،أماني سليمان: الأسلوبية والصوفية ،دراسة في شعر الحسين بن منصور،104

[2] الديوان :294

وكثيراً ما ارتبط الفعل الماضي عند كل من الشاعرين بالفترة التي تم تعتيق الخمر فيها حتى آلت إلى الحالة التي هي عليه فأتى يطلبها كل مشتاق إليها حيث يقول أبو نواس [1]:-

لبثَتْ في دِنانها ألفَ شهْـرٍ لم تُقَمّص ولم تعذّب بنارِ

نسجَ العنكبوتُ بيتاً عليها فعلى دنّها دقّاقِ الـغبارِ

و يقول مسلم:[2]

وقهـــوةٍ شمـــــولٍ مـنشؤهـا الـســـوادُ

كـانت بعـهد نــــــوحٍ أو عَـصّرَتْـها عـــادُ

إنّ الفعل الماضي ينقل القارئ من حالة الحاضر إلى الماضي ليعيش لحظات سريعة الهدف منها أن يتأكد القارئ مع الشاعر من جودة الخمر فهي ليست حديثة العهد، بل تم تعتيقها من فترة زمنية طويلة، وهذا ما دلت عليه الأفعال وما بعدها (لبثت، نسج، كانت، عصرتها).

فالفعل الماضي عمل على إشاعة جو من التواصل بين الماضي والحاضر،فالمتعة التي يلقاها شارب الخمر اليوم سببها الخمر المعتقة جيداً في الأمس، ويصبح الفعل الماضي مولداً لمجموعة الأفعال التي تتوالى توالياً ملحوظاً ،ولا يُقْصَدُ هنا التوالي الكمي للأفعال،وإنما التوالي الكيفي، فالأفعال في المشاهد الدرامية التي يسوقها الشاعر هي التي تقود الحركة ،وهي حركة متجددة ،فالأفعال لا تعبر عن الانتقال من حركة إلى حركة أخرى منقطعة عن سابقتها،وإنما تعبر عن علاقة طردية بين الحركات، حيث تكون الحركة اللاحقة نتيجة للحركة السابقة[3]، ولذا فإن المتلقي لهذه الخمريات يجد تنوعاً في الأفعال من الماضي إلى الحاضر فالفعل المضارع قادرٌ على استحضار الحدث،وفي ذلك يقول أحمد درويش:يستطيع الشاعر إذا أجاد استغلال

---

(1) الديوان:205

(2) الديوان :241

(3) العبد،محمد ،سمات أسلوبية في شعر صلاح عبد الصبور ،مجلة فصول ،مج(7)،ع(1-2)، 1982،93-94

الفعل المضارع في نظم عبارته أن ينقل جو الحدث والتصور المتجدد به"[1].

وشعراء الخمر في العصر العباسي عبروا عن أحوالٍ ومقامات تتنوع بين ثبات وحركة وتوقف وتجدد، فوصفوا ذلك بأفعال لها دلالة التجدد والاستمرارية والامتداد فكان الفعل المضارع كفيلاً بذلك ومن ذلك قول أبي نواس [2]:

عاذلي في المدامِ غير فصيح	**لا تَلمْني على شقيقةِ روحي**
لا تَلُمْني على التي فتنتنـــي	**وأرتني القبيحَ غـيرَ قـــبيحِ**
قهوةٌ تتركُ الصحيحَ سقيمـاً	**وتعيُر السقيمَ ثوبَ الصحيحِ**
إنّ بذْلي لها لبذْلُ جــــوادٍ	**واقتنائي لها اقتناءُ شحيــحِ**

إن الفعل المضارع في قوله(تترك،تعير) أدى دوراً كبيراً في إظهار السبب الذي يدفع به لشرب الخمر، فالتي تقدر على تغيير الأحوال هي الخمر بكل ما فيها، ومن ذلك قوله أيضا[3]:

بدَيْر (بهراذان) لي مجلسٌ	**وملعبٌ وسْط بساتينـــــــــه**
رحتُ إليه ومعي فِتْيَـــــةٌ	**نزوره يوم شعانينـــــــــــه**
بكلِّ طلابِ الهوى فاتــــكٍ	**قد آثرَ الدّنيا على دينــــــه**
حتى توافيْنا إلى مجلـــــسٍ	**تضحكُ ألوانُ رياحينــــــــهِ**
والنّرْجِسُ الغَضُّ لديِ وردِه	**والوردُ قد حُـفَّ بنسرينـــه**
وجيء بالدّنِّ على مَرْفَـــعٍ	**وخاتِمُ العِلْجِ على طينـــــه**
وافْتصد الأكحلُ من دنْنـــــــا	**فانْصاعَ في حُمْرَةِ تلويـنـه**

---

(1) دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، 151

(2) الديوان:93

(3) نفسه:385

وطافَ بالكأسِ لنا شــــــادنٌ **يُدميهَ مَسُّ الكفِّ من لينـه**

يكادُ من إشراقِ خدّيْــــــه أنْ **تُخْتَطَفَ الأبصارُ من دونـه**

فلم نزلْ نُسْقَى ،ونلهو بــــه، **ونأخذُ القصْف بآيينـــــه**

حتى غدا السّكرانُ من سُكرِهِ **كالميّتِ في بعض أحايينــه**

لقد اعتمدت الأفعال في تواليها على عنصر الحركة الدائم، وقد أدت هذه الأفعال عملية التفجير الداخلي للحركة الفعلية ،ودفعت لوجود عالم متشابك العلاقات، ففعل الرواح والزيارة للبستان فيهما عمل لسبب ما ،والسبب هنا البحث عن الخمر في مجلس حافل بالنعيم، وتتسلسل الأفعال وصولاً إلى الهدف المقصود وهو الحصول على المُراد(الخمر)،وهنا يأتي دور الفعل المضارع فأخذ الخمر متجدد دائم ومستمر، وهذا ما أظهرته الأفعال في قول الشاعر (نزل،نسقى،نلهو،نأخذ)،ثم تأتي الأفعال الماضية لتقدم صورة عن حال الشارب بعد شربه ولا يشعر القارئ هنا بوجود الفجوة بين الزمنين الماضي والحاضر.

ولمسلم أيضاً تقنية لغوية تشبه تقنية أبي نواس في الانتقال في خمرياته ما بين الماضي والمضارع ومن ذلك قوله بعد وصف طويل لتعتيق خمرته [(1)]:

فطعنتُ سُرَّته فسال دماؤُهـــــا **فبزلْتُها في المذهبات بَـــــزالا**

وكأنّما السّاقي لدى إبريقـــــه **بدرٌ أنارَ ضِياؤُه فتـــــــــلالا**

يسقيك بالعَيْنيْنِ كأسَ صبابـــةٍ **ويُعيدها منِ كفِّه جريـــــــالا**

ولنا به كأسا هوىً كلتاهمـــــا **تُوْهي القوى وتفتّرُ الأوصـــالا**

إبريقنا سلب الغزالةَ جيدهـــا **وحكى المدُيرُ بمُقلتيْه غــــزالا**

بيْنا نرى السّاقي بأحْسنِ حالةٍ **إذْ مَدّ حبلاً للفرار طـِــــــوالا**

---

(1) الديوان:204

ناديتُه ارجعْ لاعدمْتُك فاسقنـا   وارْفِقْ بكأسِك لا تكنْ مِعْجـالا

نفسي فداؤُك من صريعِ مُدامَةٍ   مالت بهامته الكؤوسُ فمـالا

فمضى على غُلَوَائه متحيّـــراً   سُكْراً وما ألقى لقولي بــــالا

يلاحظ القارئ أن الأفعال الماضية ارتبطت بالإبريق وحالة الساقي بعد الشرب. على حين جعل الشاعر الكثافة الزمنية في الأفعال المضارعة بؤرة مركزية في النص، دافعةً القارئ إلى تأملها وهي (يسقيك،يعيدها،توهي،تفتر،نرى) والشعور بالمتعة نفسها التي عاشها الشاعر في تلك اللحظات. وهنا يكتسب الفعل دلالة من خلال تكراره في النص، حيث الدلالة الزمانية والدلالة التكرارية، فالفعل المضارع يفيد الاستمرارية المؤقتة، وهذه دلالة الزمن، أما دلالة التكرار فترتبط بتأكيد الحدث في ذهن المتلقي من ناحية، وإحداث الموسيقى من ناحية ثانية[1].

وبالتالي فإنّ تكرار هذه الأفعال يقود إلى رسم خطين متوازيين عند دراستها:-

الأول ——◄ خط وضحه الشاعر وقد ارتبط بعملية الشراب وأثرها عليه بين ماضٍ وحاضر ملموس في النص.

الثاني ——◄ خط مخفي يبحث عنه القارئ محاولاً معرفة سبب شرب الخمر عند كل منهما، وما الذي يريدانه بهذه الأفعال،وما هو الكأس في المستقبل؟

وهذا ما يفسره أحيانا استخدام الشاعر للفعل ونقيضه ،فقد عكس هذا التوظيف إحساس الشاعر المتنامي بالحدث، فالخمر وما يتصل بها هي نعيمه المفقود الذي يسعى للحصول عليه بكل طريقة ممكنة حيث يقول أبو نواس في خمرية له[2]:-

لتلك أبْكي ولا أبْكي لمنزلـــةٍ   كانت تَحُلُّ بها هندٌ وأسمــــاءُ

---

(1) ينظر: عمايرة ،حنان،شعر محمد القيسي،دراسة أسلوبية ، رسالة ماجستير ،الجامعة الأردنية، 2055، 77

(2) الديوان:10

وقوله [1]:

وما كلُّ من يهوى هوىً هو صادِقٌ أخو الحُبِّ نضوٌ لا يموتُ ولا يحـــــيا

وقوله [2]:

وندمانِ صدقٍ باكر الرّاح سَحْــرةً فأضحى وما مِنْهُ اللّـــسان ولا القلْــبُ

تأنيّتُه كيما يفيقَ ولم يُفِـــــقْ إلى أن رأيتُ الشّمسَ قد حازها الغـربُ

وقوله [3]:

ومائلِ الرأسِ نشوانٍ شدوتُ لـــه ودّع لميس وداعَ الصّارِمِ اللاّحـــــي

فعالجَ النّفس كي يحيا ليفْهمـــه وقال: أحسنْتَ!قولاً غير إفصـــــاحِ

فكاد أو لم يَكد أنْ يستفيقَ لـــه والنّفْسُ في بحرِ سُكْرٍ عبّ طفّـــاحِ

وقوله[4]:

بكيتُ وما أبكي على دِمَنٍ قفــرِ وما بي من عِشقٍ فأبكي من الهجر

ولكن حديثٌ جاءنا عن نبيّـــنـا فذاك الذي أجرى دموعي على النّحرِ

بتحريم شرب الخمرة والنّهي جاءنا فلما نهى عنها بكيْتُ على الخمـْــرِ

فأشربها صِرْفاً وأعلم أننـــــــي أعَزرُ فيها بالثّمانين في ظهـــــري

---

[1] الديوان:30

[2] نفسه:39

[3] نفسه:105-106

[4] نفسه:163

ومن ذلك قول مسلم [1]:

وهاتِ اسْقني من طرفها خمر طرفها فإنّي امروٌ آليتُ لا أشربُ الخمـــرا

وقوله[2]:

تجيشُ فتُعْدي جوهر الحَلْى خدرها وتغضي فَتُعْدى نكهته العنبر الخِدْرا

وقوله[3]:

بعثتُ لها خطّابها فأتوْا بهـــا وسُقتُ لها عنهم إلى ربّها المَــهْرا

ومازال خوفاً منهم في جُحودِهـا يقرّبُهم فتراً ويُبْعِدهم شِـــبْرا

وقوله [4]:

قلوبُ النّدامى في يَدَيْها رهينـةٌ يصيدونـها قهْراً وتقتُلهم مـــكرا

إذا ما تحسّاها الحليمُ أخو النّهى أسرّ بها كِبْراً وأبْدى بها كِـــبْرا

استطاع الفعل ونقيضه أن يكشف عما يدور في نفس الشاعر من تردد، فيقدم رِجْلاً ويؤخر أخرى فهو في صراع داخلي ما بين الشرب وعدمه، كما استطاع كلٌ من الشاعرين مفاجأة مشاعر المتلقي وجذبها إلى دائرة كونه المتفرد بفاعلية الحركة وحيوية التعاقب والصيرورة واستمرارية التدفق والتجدد، وتختلف قيمة كل نص عما سواه من خلال الطاقات التعبيرية حتى تتجلى في استخدام الأنماط اللغوية والقوالب المألوفة[5]وفي مثل هذه الثنائية الضدية آثارٌ تنعكس على البنية اللغوية للنص في صورة متعددة فهي قوة فاعلة و ذات منفعلة[6]،ويتضح ذلك من خلال الجدول الآتي :

---

(1) الديوان: 46

(2) نفسه:47

(3) نفسه:49

(4) نفسه: 49- 50

(5) شرتح ،عصام،ظواهر أسلوبية في شعر بدوي الجبل ،www.awndam.org

(6) ينظر:أبو ديب ،كمال: شوقي والذاكرة الشعرية،دراسة في بنية النص الإيحائي،مجلة فصول ،مج(3)،ع(1)، 99/1

الثنائية الضدية الزمانية	الثنائية الضدية للفعل
لقد ولد استخدام الفعل المضارع والماضي وتقدمهما في الجملة الشعرية طاقة تعبيرية وقدرة تحويليةعلى تمثل الواقع وإثارة الحدث مما يسهم في تكثيف الدلالات الفعلية،لتصل بالقارئ إلى ذروة الحدث بدلالته الزمنية الكامنة في فكرة الشاعر الهادفة إلى بيان عدد من الأمور منها حالته، وحالة الخمر وحالة الشارب، ومثال ذلك قوله: أبكي ولا أبكى فهما يقودان إلى التساؤل: على ماذا يبكي؟ وعلى ماذا لا يبكي؟ وهنا تتولد الصراعات في نفس القارئ للبحث عن الإجابة.	أبكي ولا أبكي يموت ،يحيا يفيق،لم يفق كاد ،لم يكد بكيت،وما أبكي اسقني ،لا أشرب تجيش ،تغضي يقربهم،يبعدهم أسرُّ، أبدي

ويسهم الفعل في تجسيم المجردات، وإضفاء الحياة عليها، فالفعل فيه السرعة؛ لأنه ينقل القارئ من الماضي إلى الحاضر إلى المستقبل على عكس المجردات، وقد اعتمد أبو نواس ومسلم على الفعل في بنية خمرياتهما من أجل إبداع المعنى أو توسيع دلالته، ومثل ذلك يعبّر عن قيمة انفعالية عالية[1]،كما أن استخدام الفعل لتجسيم المعنوي يؤدي إلى بروز قيم الوضوح وقابلية الشيء للإبصار[2].

ومن الأمثلة على ذلك قول أبي نواس [3]:

دارتْ فأحيَتْ غيرَ مذمومـــــــــةٍ   نفوسَ حَسْراها وأنْضائِهـــــــــا

والخمرُ قد يشربها مَعــشَـــــــــرٌ   ليسوا إذا عدّوا بأكفائِـــهــــــا

وقوله [4]

بين المدَامِ وبين الماءِ شحنـــــاءُ   تنقَدُّ غيْظا إذا ما مَسّها المــاء

---

(1) ينظر :فندريس،اللغة، تر: عبد الحميد الدواخلي ومحمد القصاص،201

(2) ينظر :العبد،محمد،سمات أسلوبية في شعر صلاح عبد الصبور، مجلة فصول،مج(7)، ع(1-2)، 1986، 93

(3) الديوان :12

(4) نفسه:20

وقوله[1]:

يا إخوتي ذا الصباحُ فاصطبحوا — فقد تغنّتْ أطيارهُ الـــفُصــــحُ

هُبّوا خذوها فقد شكانـــا إلــى ال (م) — إبريق من طولِ نوْمنا القَدَحُ

وقوله [2]:

تُكْسِب شرّابها سُــــــــروراً — فمــا يــراعون باهتمـــــامِ

تضحكُ عن لؤلؤٍ شتــيــــتٍ — ألــفهُ المـــاءُ فـــي نظـــامِ

ما ذُقْتها قَطُّ أو أنـــاجــــي — أمــامَهــا الــكَأْسَ بالكـــلامِ

وقوله [3]:

فأحْسِن بها شيْخوخةً في إنائها — وألْطِف بها بين المفاصل والعظمِ

تغازِل عقلَ المرءِ قبل ابتسامه — وتخْدعه عن لبّه وعن الحِلـــمِ

وهنا يمكن الوقوف أمام مجموعة من التساؤلات مفادها، هل الخمر تدور لتحيي؟ وهل تعرف الغيظ والغضب؟ وهل الكأس يشكو والقدح يسمع؟ وهل الخمر تضحك فتظهر أسنانها التي تشابه اللؤلؤ في بياضه؟ وهل الكأس يجيب الشاعر في نجواه؟ وهل تغازل الخمر عقل المرء وتخدعه فتسلب منه عقله؟

لقد عشق أبو نواس خمرته ،عشقها عشقاً يدفع به لأن يستتبع ما يتعلق بها في العشق، فكأن المحتوى والإناء شيء واحد، وتتفق الباحثة مع علي شلق الذي يقول : إن عاشق الخمر

---

(1) الديوان :95

(2) نفسه :346

(3) نفسه،361

يشتهي كل ما يمت لها بصلة من وعاء ولون ورائحة ومجلس وكروم، وهذا دفعه لبث الحياة فيها وفي متعلقاتها[1] .

وما الحياة هنا إلا عنوان لِمن تبث الحياة فيهم، فهي تملك قدرة عجيبة على إحياء النفوس وإزالة الهموم عنهم، فهي روح الحياة وها هو يقول [2]:

ما زال يجلوها تقادُمـــــــــها   حتى اغْتدت روحاً بـــــلا جسمِ

فهي روحٌ هائمة في مجلس الشرب لا يمكن رؤيتها، ولكنها تُرى بأثرها في الكأسِ، والشارب والمكان كله، وفي ذلك يقول [3]:

قهوةً تُقْرِنُ في جِسْـــ (م)   مك مع روحِـــــــــك روحـــــــا

فإذا كانت الخمر قادرة على إحياء الأجساد، ألم تكن قادرة على بث الحياة في الأكواب والأقداح وفي نفسها أيضاً ! أليس هو القائل[4]:

فهي روحٌ مـخـــــــلّصٌ   فارق اللّحم والدّمـــــــا

ويقل استخدام مسلم للفعل في تجسيد المعنوي، ويبدو توظيف الشاعر للأفعال في مدار تأثير الخمر على شاربها فهي تقتل، وتسبي ،وترعش، ولكن أثرها مقتصر على شاربها، ومن ذلك قوله[5]:

قلوبُ النّدامى في يديها رهيـــنةٌ   يصيدونها قهْراً وتَقْتُلهم مكراً

---

(1) ينظر : أبو نواس بين التخطي والالتزام،85

(2) نفسه :354

(3) نفسه:117

(4) نفسه:336

(5) الديوان:49

وقوله [1]

خرقاءَ يرْعشُ بعضُها من بعضِها　　　　　لم تتّخذ غيْرِ المِزاجِ خلــيلا

وبذلك يمكن القول: إن لأبي نواس قدرة على بناء صوره التي جسّد فيها الخمر من خلال الأفعال المتحركة الدالة عليها ،وفي هذا التشخيص اعترافٌ منه بقوة فعلها، فشربها ليس السبب في تأثيرها، بل ما حوته من مكونات بيولوجية وخصائص معنوية دفعت بها لإحياء من حولها جميعهم.

أما عند مسلم فهي جَسَدٌ يتمتع بصفات الكائن الحي من قوة التأثير والقدرة على قتل الشاربين، وفي جسدها حركة قوية من خلطها بالماء ولم تتخذ سوى الرجال روحاً لها.

إذن فالفعل قاد القارئ إلى أنّ الخمر عند أبي نواس روحٌ فاعلة في من حولها، وعند مسلم جَسَدٌ يبحث عن المتعة مع غيره.

- تكرار الألفاظ ذات الدلالة

تُعَدُّ اللغة وسيلة اتصال بين الأفراد في المجتمع بهدف التوصل إلى غايات مقصودة، أما السياق فهو من أهم عوامل الاتصال وأداء المعنى [2]والألفاظ في هذا السياق هي مقدمة البناء الشعري،كيف لا وهي الركيزة الأساسية التي يسعى الشاعر إلى توظيفها في النص توظيفاً مناسباً وملائما لغرضه الذي يقصده.

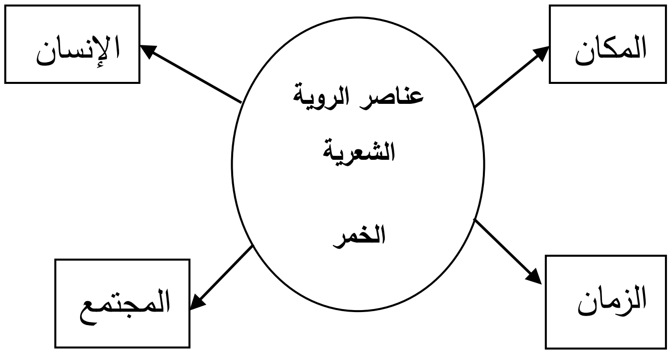
- دلالة المكان

كانت الخمر اللفظة التي مثلت نقطة الانطلاق لعدد من الألفاظ التي دارت حولها،وأدى تكرارها إلى بروز عدد من الدلالات، منها: الألفاظ التي ارتبطت بالمكان،حيث كشف تكرار الألفاظ الدالة على المكان عن علاقة الشاعر به وموقفه منه،ولهذا فإن القصيدة الخمرية كانت ذات أقطاب عدة، ومركزها النابض هو الخمر ويتمثل ذلك في المخطط الآتي :

---

[1] الديوان:56

[2] خطابي ، محمد،لسانيات النص،5



لم يكن عند النواسي شيء أهم من الخمر يهدف من خلالها إلى تفجير طاقاته المكبوتة، لذا فقد أضحى مكان الشرب مكانا يترتل فيه لها ومعبداً تقام فيه شعائر الحب والجمال والحرية والنشوة، فمناسك الخمر تتحقق في مجالسها، وفي هذه الأجواء التي تكون عادة لأصحاب المواهب، وفي هذا المكان ينتقل الشاعر من عالمه الخارجي إلى عالمه الداخلي هذا العالم الذي يشعر فيه بتحقيق ذاته، فها هو يقول[1] :

ومجلسٍ ما له شبيـــــــهٌ   حَلّ به الحُسْن والجمــــالُ

يمطُر فيهِ السّرور سحًّـا   بـديَمةٍ* مـالها انتقـــــالُ

شهدتُه في شباب صدْقٍ   ما إنْ يسامى لهم فعـــالُ

نأخذ صهباءَ بنْتَ كـــرمٍ   عذراءَ لم تُؤوِها الحــجالُ

نشربها بالكبارِ صِرْفـــاً   وليس في شُرْبِنا مُــطَـالُ

لقد أحسّ الشاعر جمال المكان فعكس للقارئ صورة حيّة نابضة بالحياة ،فهو في جماله وحسنه آية لايشابهها فيه أحد،وفيه السعادة والسرور دائما لا ينقطعان وقد كان للفعل المضارع في قوله(يمطر) أثرٌ في تقوية المعنى، حيث يكشف هذا الفعل مقدار تأثير الخمر على شاربها فهي تفجر أساريره الدفينة، بالإضافة إلى المجاز في قوله(يمطر فيه السرور سحا)،وفي هذا

(1) الديوان، 309

*ديمة:سحابة ممطرة لا ينقطع مطرها،ينظر :ابن منظور ،لسان العرب،مادة (دوم)

المكان تحصل الألفة بين الشاعر ورفاقه وتزداد روابط الصداقة قوة بفعل الصهباء العذراء الجميلة.

إذن فالمكان عنده حاضرٌ ،والمكان بمفهومه العام وسطٌ غير محدود يشتمل على الأشياء[1]،أو هو ما عيش فيه بشكل وصفي ،بل بكل ما للخيال فيه من تحيّز وهو بشكل خاص مركز اجتذاب دائم[2]،أما اعتدال عثمان فترى أن المكان لا يقتصر على كونه أبعاداً هندسية وحجوما ولكنه فضلاً عن ذلك نظام من العلاقات المجردة يُسْتخرج من الأشياء المادية الملموسة بقدر ما يستمد من التجريد الذهني أو الجهد الذهني المجرد[3]، ويرى عبد الملك مرتاض أن هناك فرقاً بين المكان الحقيقي والمكان الأدبي فالمكان الأدبي عنده عالمٌ بلا حدود وبحر دون ساحل، وليل دون صباح،ونهار دون مساء،إنه امتداد مستمر مفتوح على الاتجاهات جميعها وفي كل الآفاق [4]، ولذا فإن الأديب المتمكن هو الذي يستطيع أن يتعامل مع المكان تعاملاً بارعاً فيوظفه توظيفاً ناجحاً إلى جانب كونه حقيقياً وبالأبعاد المختلفة كالبعد الاجتماعي أو النفسي وكذلك الجمالي،فإدراك جمال المكان مرتهن بالتقرب من الذات المبدعة الشاعرة في أحوالها المختلفة ومرتهن بإدراك الوسائل التي اعتمدها الشاعر في جعل المكان يسكن عبير الكلمة وجناح الخيال ومرتهن بقدرة المتلقي على تذوق العمل الفني والتعامل معه والتأثير فيه ولذلك فإن أبرز المشكلات عند الحديث عن الذات المبدعة هو أن إدراك جمال المكان يتطلب يقظة على درجة من الجدة والقوة ،فالحق أن الخيال يزيد حدة حواس المتلقي ،كما أن اليقظة الخيالية تعمل على تهيئة الانتباه للاستجابات الفورية[5].

والمكان في النص الشعري يقرب المسافات بين الأشياء ومن ثم يوحِّدُ بينها، فيتكون مكان خاص بالنص هو في حقيقته مكان شعري،وهو أحد منتجات الخيال وهو ما يدعى بالبعد

---

[1] مدكور ،إبراهيم :المعجم الفلسفي ،191

[2] باشلار ،جاستون:جماليات المكان ،تر: غالب هلسا، 179

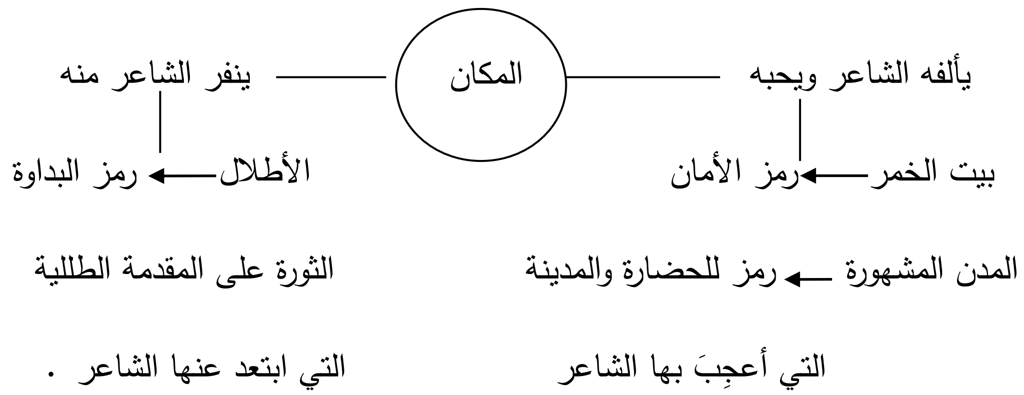
[3] إضاءة النص،5

[4] في نظرية الرواية،57

[5] ينظر: باشلار ،جاستون،جماليات المكان، تر:غالب هلسا،14

الخفي والعميق للنص أو هو ظلّ النص وحين يفقد النص ظلّه يفقد خصوصيته ،ولكل من الشاعرين اللذين تدور الدراسة حولهما ظروفه البيئية الخاصة ،حيث عاش كل منهما في منطقة اشتهرت بانتشار العلم ومظاهر الحضارة وجمال الطبيعة ،فاستمدا من هذه البقعة المكانية ظلالاً نشراها في شعرهما حتى شكل المكان حيزاً في وجود الشاعر وفي بيئته سواء أكان هذا المكان موضوعياً (طبيعيا)أم (ذاتياً) متخيلاً.

وتختلف نظرة كل من الشاعرين إلى المكان ،ذلك أن المكان في الشعر يتشكل من خلال اللغة الشعرية التي تمتلك بدورها طبيعة مزدوجة فلها بعد مادي فيزيائي يربط بين الألفاظ وأصولها الحسية ،كما أن لها نظاماً من العلاقات التي تعتمد على التجريد الذهني فالنص بذاته علاقة جدلية بين الحضور والغياب فالحضور هو التجسيد اللغوي للنص والغياب هو البعد الخفي أو البنية للنص .ويظهر موقف أبي نواس من المكان بالمخطط الآتي :



فالأماكن التي وجد فيها الشاعر الراحة والأمان والمتعة والسرور هي أماكن شرب الخمر، فهو لا ينفك يذكر تردده على تلك الأماكن، ليس حُبّا فيها بل لأنه يجد الطمأنينة والاستقرار فيها بعد رحلة التعب الطويلة فنفسه المضطربة لا تجد الهدوء إلاّ في هذه الأماكن،وهنا تتجلى قدرة الشاعر على تغيير المألوف ،فالمألوف عند الجميع أن بيوت الخمر هي أماكن ضوضاء واضطراب، والإنسان يبتعد عنها لما تسببه من أذى للنفس وضياع للعقل، ولكن أبا نواس يرى أن النفس المضطربة تجد هدوءها في هذا المكان، وهذا ما يدفعه هو وصحبه للبحث عنها في حلكة الليل وسواده لينعموا بنورها المتلألئ الساطع، ولعل الليل إشارة

إلى القلق والخوف، والنور المنبعث عنها هو الذي يكسر ظلمة الليل وهذا إشارة للهدوء والطمأنينة فيها.

ومن ذلك قوله[1]:

وفتيةٍ نازعوا والليلُ مُعتَــــــــكِرٌ   برقاً تلـــــوحُ بـــها أيـــدٍ و أقداحُ

أذكى سِراجاً وساقي القوم يمزجها   فلاح في البيت كـالمصباح مصباحُ

كِدْنا عَلى علمنا للشّك نسألـــه   أراحنا نــــــــارنا أم نـــارنا الراحُ؟

حالة من الصراع اختزلها الشاعر في ثلاثة أبيات شعرية، ولكن كل لفظة فيها قدمت صورة لطرف من أطراف هذه المقطوعة الخمرية، ففي قوله(نازعوا) رَصْدٌ للتوتر الذي عاشه الفتية فدفعهم إلى الخروج ليلاً للبحث عما يبعث الراحة في نفوسهم فكانت الخمر بنورها الساطع هي الحل لذلك. ولكن السؤال الذي أفاد التعجب من هذا النور الساطع،أهو نور الخمر أم نور المصباح؟ وبهذا الاستفهام يؤكد الشاعر حالة القلق التي سادت المكان، وقد سماه أبو نواس البيت.

تشكل المكان عند أبي نواس من خلال الأحداث التي تجري في الخمرية، فمثل هذه الأحداث لا بُدَّ لها من مكان يحتويها، حتى ولو كان هذا المكان متخيلاً فلا بدّ أن يشكل عنصراً مهما من عناصر القصيدة ويضحي بذلك المكان الشعري الذي تم الحديث عنه سابقاً .

وتصبح الخمر ومتعلقاتها مكاناً للسكن، ففيها يجد الملهوف إجابة لاستغاثته وفي ذلك يقول أبو نواس [2]:-

لو كان لي سَكَنٌ في الرّاح يُسْعُدني   لما انتظرتُ بشرب الرّاح إفـــــــطارا

---

(1) الديوان:101

(2) نفسه :182

الرّاح شيءٌ عجيبٌ أنتَ شاربُـــــها فاشرب وإن حمّلتْك الـــــــرّاح أوزارا

يا مَنْ يلوم على حمراءَ صافيــــةٍ صِرْ في الجنان ودعني أسكن النّارا

هل يستطيع الإنسان أن يسكن النار؟ إن أبا نواس شاعر يتلاعب بالألفاظ تلاعباً جميلاً فيجعل النار مكاناً يحل به ويشعر فيه بالمتعة، وأي متعة تلك التي يجدها الإنسان وهو يسكن النار؟ ولكن النار هنا أضحت برداً وسلاما ، وتتحول حرارة النار برودة تسري في جسده فتسعده، وسبب ذلك الخمرة التي يجدها في هذا المكان فصفاؤها مع حمرتها المشتعلة تطغى على أي شيء آخر، ولعله حقق بمزجه بين الأحمر وشدته والصفاء وهدوئه بين متناقضين: الأول يشير إلى التوتر والثاني يقود إلى الطمأنينة .

ولا يقتصر حدود المكان عنده على تلك التي يعاقر فيها خمرته، فكل مكان تتواجد فيه الخمر أو ما يصنع منها هي ملاذ الشاعر والملجأ الذي ينشده، وهو يدعو إلى جعل البستان أو القرية داراً ومسكناً حتى يحل موعد القطاف وتصنيع خمرته التي يرجوها فيقول [(1)]:-

فامضِ في اللّذات قُــدما واخلـــــــــعَنْ فيها العِـذارا

واجعلِ البستانَ بيْـتــــاً واجـــــــــعلِ القريـــةَ دارا

وأطِرْ فيها حـمامــــــــاً وارتبطْ فيـــــــها المَـــهارى

وإذا كان قطـــــــــافٌ وتوقّعتَ الــــــــــــعُصارا

فاطبخ الرّاح بشمـــــس فكفى بالــشّمس نـــــــــارا

ولعل صيغة فعل الأمر هنا أدت إلى تقوية المعنى المقصود ،فعلى المخاطب أن يَحِلَّ في هذا البستان أهلاً لا ضيفا ويكون حارساً له، فإن أثمرت أشجاره فعليه رعاية القطاف والاهتمام به عناية تصل إلى طلب الشاعر من المخاطب أن يقوم بطبخها في حرارة الشمس وأن لا يعرضها لنار ، إنها عناية صاحب البيت بأهله فلا يقسو عليهم ولا يؤذيهم، فجمال المكان عنده برز من خلال تأكيد أهمية المكان فهو موطن الخمر ونبعه وحسن التعامل معه يقتضي رعايته أينما وجدت الخمر وحَلَّت.

---

(1) الديوان: 182

وأبو نواس يسعى إلى تلك الأماكن هو وصحبه ، فيصف دخوله إلى فناء الحانة وطرقه الأبواب وسرعة استجابة الساقي لطلبهم مع وجود الخوف من السلطة، ولكنه بعد أن دار حوار بينه وبين الشاعر وأصدقائه يطلب منهم الإقامة عنده فلديهم الحاجة التي يطلبونها وقد توافرت فيها الشروط وتتوالى الأحداث وتتداخل عناصر الحركة وتمثلها (الأفعال) والصوت ويمثله(غناء الساقي وألحانه)والزمن (الليل إلى طلوع الفجر) لتتشكل لوحة المكان الحاضرة في مخيلة الشاعر التي دلت عليها ألفاظه ويظهر ذلك في قوله[1] :-

وأحورَ ذميٍّ طرقتُ فنـــــــاءَهُ　　　بفتيانِ صدقٍ ،ما ترى منهم نُـــــكْرا

فلّما قرعنا بابه هبَّ خائفــــــــاً　　　وبادر نحو الباب ممتلئاً ذُعْـــــــرا

وقال من الطراق ليلاً فـناءنــــا؟　　　فقلتُ له افتح فتية طلبوا خمـــــــرا

فأطلق عن أبوابه غير هائـــــبٍ　　　وأطلع من أزراره قمراً بـــــــــــدرا

إلى قوله :

فقلت له جئناك نبتاع قهــــوة　　　معتقة، قد أنفدتْ، قِدما دهـــــــــرا

فقال: اربعوا ،عندي التي تطلبونها　　　قد احتجبتْ في خدْرها حقباً عَـــشْرا

إلى قوله:

وما زال يسقينا، ويشربُ دائبـــاً　　　إلى أن تغّنى حين مالت به سُكـرا

ولعل أصوات المد التي توافرت في الألفاظ (باب،أبواب، فناء) قد ارتبطت بالمكان الذي قصده شاعرنا وصحبه ساعدت على اتساع بقعة المكان ليتناسب مع لهفة الشاعر ومن معه على خمرتهم ذلك أن حروف المد تحتاج زمنا أطول من الحروف الأخرى عند النطق بها، وهذا

---

(1) الديوان :184- 187

الأمر يعطيها قدرة فائقة على التلون الموسيقي بحيث تمنح المتلقي لحوناً مختلفة وتأثيرات نفسية متنوعة وتخلق نوعاً من التوافق بين الموسيقى والحالة النفسية للمبدع [(1)].

كما أن في قول الساقي (اربعوا) أي أقيموا ما يشير إلى أثر صوت المد في تقوية دلالة المكان، ليصبح بيت الخمر منزلاً ومقاماً على مدى الدهر وليس لفترة محددة ،فقد توافرت فيه الأسباب التي تجعله مقراً لهم، وهنا تكمن أهمية المستوى الصوتي الإيقاعي بحيث لا تنفصل عن المعنى، "إذ لا ينبغي الوقوع في خطأ التجزيء، فالنظم لا يوجد إلا كعلاقة بين الصوت والمعنى وهو إذن بنية صوتية دلالية ، وبذلك يتميز عن المقومات الشعرية الأخرى"[(2)].

ولا توجد حدود للمكان عند أبي نواس فأحياناً قد يصبح البستان نفسه مكاناً للشرب ومعاقرة الخمر وهو نفسه البستان الذي أنتج خمرته الكريمة، حيث يقول [(3)]:

بروضة بستانٍ كـــأنّ نباتهـــــا   تقنّع وشياً حين باكــرها القــطْرُ

يدير علينا الشّمس والبدرُ حولها   فيا مَنْ رأى شمساً يدور بها بَدْرُ

وقوله [(4)]:

في مجلسٍ مُشْرف على شــجرٍ   يضحكُ تُــفّاحُه إلى الـــــخيرِ

وطائرٍ واقعٍ على فـــــــــنٍ   تُسْعِدُه ضـــجّةُ الـعصافـــيرِ

ويقرن الشاعر بين مكان الخمر والمدينة التي يكون فيها ومن ذلك قوله[(5)]:

يا حبّذا مجلسٌ قد كان يجمعنا   بطيزنابــاذ في بستانِ عمّـــار

---

(1) غنيم ،كمال أحمد:عناصر الإبداع الفني في شعر أحمد مطر،286

(2) كوهن، جان: بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الولي ومحمد العمري،52

(3) الديوان:191

(4) نفسه:193

(5) نفسه:192

وحبّذا أمّ عمّار، ورؤيتهـــــا خمّارةٌ أصبحت أمّـا لخمّـــــارِ

فالألفة قد تحققت بينه وأصحابه في اجتماعهم في هذا المجلس وفي هذا المكان (طيزناباذ) الذي عُرِف عنه الأخبار التي يطول ذكرها كما أورد ذلك ياقوت الحموي(1).

ويعلو شأن المكان عند أبي نواس بأولئك المتواجدين فيه وقد جمعت بينهم روابط أشبه ما تكون بالروابط الأسرية حيث يقول (2):-

سُقْياً لمجلس فتيانٍ أنادمهم ما في أديمهم وَهْيٌ ولا خَلَـلُ

هذا لذاك كما هـــذا وذاك لذا فالشمل منتظمٌ والحبلُ متصلُ

وفي هذا المكان حياةٌ تمتاز بالسعي الحثيث الدائم للحصول على المراد ،ومن ذلك قول أبي نواس(3):-

نازعتها فتيةً غُرّا غطارفــة ليسوا إذا امتُحِنوا يوماً بأنكاسِ

لا يبطرون ولا يخزون ناديهم كأنهم جثـــثٌ مِن غير أنفاسِ

ففعل المشاركة في قوله (نازعتها)يظهر العلاقة الحميمة التي جمعت الشاعر وفتيته في هذا المكان، فكانت الخمر ندّهم التي يجب عليهم التغلب عليها والنيل منها، لذا فقد جعل صحبه يتمتعون بصفات الشرف والكرم وعلو المنزلة ،فالمشاركون له في هذا المجلس هم مَن يتمناهم المرء في بيته .

ومِن ذلك المكان الذي قادت إليه الألفاظ الدالة عليه، إلى الأماكن التي ذكرت أسماؤها صراحة، كقول الشاعر: طيرناباذ وقطربل وكلواذي* وصرصر ، الصالحية*، العُقر ، بغداد، أكناف بغداد،الكرخ*، الفرك، كلواذ، ذات الأكيراح، فحبُّ أبي نواس للخمر دفعه لتتبع أماكن تصنيعها،ولم يكتف بتتبعه، بل غدت تلك الأماكن نقاطاً مشعة على خارطة قصيدته

---

(1) طيرناباذ: بكسر أوله وسكن ثانية ثم زاي مفتوحة وهي موضع بين الكوفة والقادسية :ينظر:معجم البلدان، 4/ 55

(2) الديوان303

(3) نفسه :252

*كلواذي:مدينة من الناحية الشرقية من بغداد،ينظر :الحموي،ياقوت،معجم البلدان،477/2

*الصالحية:قرية الرّها من أرض الجزيرة،ينظر :الحموي،ياقوت،معجم البلدان،389/3

*الكَرْخ:مدينة بالعراق في وسط بغداد،ينظر :الحموي،ياقوت،معجم البلدان،448/4

الخمرية،فالذي يبغى الخمر المعتقة ما عليه إلا أن يسعى إلى تلك الأماكن التي عُرفت بحسن تصنيعها ومن ذلك قوله[1]:

يا ليلـــة (بالـكرخِ)كـم لـــــــــــذةٍ   سيقـت إلـينـا ليلـة الـكَرْخِ

وقوله [2]:

اشرب على الورد في نيسان مُصْطَبِحاً   من خمر قطربل حمراء كالكاذي

واخلعْ عذارك لا تـــأتي بصالحـــــــةٍ   ما دمَت مستوطناً أكنـاف بغداذِ

وقوله[3] :

مسارحها الغربيُّ من نـــهر صرصرٍ   فقطربلٌ ،فالـــصّالحيّة، فالـــعَقرُ

وقوله[4]:

ومجلس خمارٍ إلى جنـب حانـــةٍ   بقطربـل بين الـجنان الحـــدائقِ

وقد تتسع حدود الخارطة عنده لتشمل مُدنا أخرى غير تلك الموجودة في العراق فيقول [5]:

فيه مُدام كعين الديك صافيـــــةٌ   من مسك(دارين) [6]فيها نفحةُ الغار

لقد قدّم الشاعر في خمرياته دليلاً مكانياً يساعد الباحث عن الخمر للوصول إليها فينال المتعة بمعاقرتها ،فخمرياته كانت سجلاً جغرافياً يبيّن اهتمام الشاعر بمواطن خمرته، وبخاصة

---

(1) الديوان:121

(2) نفسه :157

(3) نفسه:179

(4) نفسه :274

(5) نفسه 195

(6) قرية في البحرين يجلب إليه المسك من الهند، ينظر: الحموي ،ياقوت، معجم البلدان، 2/ 432

تلك التي عُرِفَت بالجودة وحسن الإنتاج ولربما كان تعداده لها تعبيراً عن حالة نفسية، فهو لا يبقى في حانة واحدة أو مكان واحد فنفسه ترغب في التجدد والتغيير.

أحب الشاعر هذه الأماكن وألفها فأحسن الحديث عنها ووظف الألفاظ الدالة عليها، وكذلك وظّف الألفاظ الدالة على الأماكن التي ينفر منها، ويبتعد عنها ومنها (الرسم، والطلل، ودمن، ودارس الأطلال، والربع) [1].

وقد تنوعت مواقف أبي نواس من هذه الأطلال وتعددت، فمرة يوظف المكان للدعوة إلى نبذ افتتاح القصائد بوصف الدمن والرسوم فيقول[2]:

قلْ لمن يبكى على رسمٍ دَرَسْ   واقفاً ما ضرّ لو كان جلـــسْ

اترك الرّبع وسلمى جانبــــــاً   واصطبحْ كرخيّةً مثل القَبَـــسْ

وتارة أخرى يذكر أسماء الأماكن التي كرّرها الجاهليون واقفين عندها ومسترجعين ذكرياتهم فيها وباكين عليها، غير أنه لا يردد معانيهم بل يتناولها بالنقض والقلب ،فقد دعا الشعراء إلى البكاء عليها فطلب منهم أن لا يفعلوا ذلك وأن يعكفوا على الخمرة الطيبة حيث يقول[3]:

لا تُعرِّج بـــدارس الأطـــلال   واسقــــــنيها رقيقةَ السّربال

وهو تارة ثالثة يوازن بين حياة البدو والأعراب وحياة أهل الحاضرة موازنة يظهر فيها مساوئ الأولين وعيشهم في البيئة الصحراوية المجدبة ،ومن ذلك قوله [4]:

دَعِ الأَطلالَ تَسفيها الجَنوبُ   وَتُبلي عَهدَ جِدَّتِها الخُطوبُ

وخَلّ لِراكِبِ الوَجْناءِ أرْضــاً   تَخُبُّ بها النَّجيبةُ والنّجيبُ

---

(1) للعودة إلى هذه الأبيات ينظر: الديوان،74، 123، 138، 142، 163، 200، 304، 315، 320

(2) الديوان:244

(3) نفسه:304

(4) نفسه: 41

بلادٌ نَبْتُها عُشَرٌ وطَلْـــحٌ،	**وأكثرُ صيْدِها ضَبُعٌ وذيبُ**
و لا تأخُذْ عن الأعرابِ لهْواً،	**ولا عيْشاً فعيشُهُمُ جَديبُ**
دَعِ الألبانَ يشْرَبُها رِجالٌ،	**رقيقُ العيشِ بينهُم غريبُ**
إذا رابَ الْحَلِيبُ فبُلْ عليهِ،	**و لا تُحرَجْ فما في ذاك حُوبُ**

وقد رأى بعض الدارسين أن العرق الفارسي لهذا الشاعر دفعه إلى مهاجمة الأطلال والنقمة عليها، فهذه الأطلال التي وضّحها الشاعر وذكر ملامحها العامة، كانت تعبيراً عن احتقار الشاعر للبيئة العربية بكل ما فيها[1].

وذِكْرُ أبي نواس لهذه الأطلال كشف مذهباً سياسياً فغايته هي إعلاء الفرس ورفعهم والحط من شأن العرب وتحقيرهم، وفي هذا يقول طه حسين" إنه كان يذم القديم لا لأنه قديم، بل لأنه قديم ولأنه عربي، ويمدح الحديث لا لأنه حديث، بل لأنه حديث ولأنه فارسي، فهو إذن مذهب تفضيل الفرس على العرب مذهب الشعوبية "[2] ويسير في الاتجاه نفسه كل من محمد مندور ومحمد نبيه حجاب ، فهما يريان أن دعوته إلى ترك الأطلال كانت ذا صبغة شعرية واضحة [3].

لكن شوقي ضيف خفّف من تهمة الشعوبية الملصقة به، ورد ذلك إلى تماجنه حيث يقول :" إن أبا نواس لا يشعب على العرب شعب شعوبية كشعوبية بشار، فشعوبيته من لون آخر "ذلك أنه لا يوازن بين خشونة البدو وحضارة الفرس، كما يصنع بشار وغيره من الشعوبيين الحقيقيين، إنما يوازن بين تلك الخشونة والحضارة العباسية والمادية، وما يجري فيها من خمر ومجون كان يعكف عليهما عكوفا ،ويأخذ ذلك عنده على شكل ثورة جامحة على الوقوف بالرسوم والأطلال وبكاء الديار والدعوة الحارة إلى المتاع بالخمر، ويكون ذلك ظلماً له إذا سُمِيَّ

---

(1) ينظر :حجازي ،محمد عبد الواحد، الأطلال في الشعر العربي دراسة جمالية،214

(2) حديث الأربعاء ،2 :90

(3) النقد المنهجي عند العرب، 72. مظاهر الشعوبية في الأدب العربي .291

بالشعوبي، إنما هو تماجن وإمعان في التماجن [1]ويسير معه في رأيه عبد الحليم عباس الذي يرى أنه لم يذكر من مناقب الفرس إلاّ ما يتصل بالشراب وعيشة الحاضرة ببغداد [2].

أما حبيب مونسي فيرى "أنّ هذه المسألة يجب أن تُقرأ من باب السخرية التي شاعت في ذلك العصر،لا أن تؤخذ مأخذ الجِدّ وتؤسس عليها الأحكام النقدية ،فأبو نواس يحاول أن يخفف عن نفسه ضريبة الشعر لأنه يدرك أن للطلل سلطانه على الشعر العربي قديمه وحديثه، فأراد أن يكون له طريقه الخاص في التعامل مع هذا المكان[3]"، ومعنى ذلك أن دعوته إلى الجديد كانت ثورة حضارية خالصة لا تشوبها شائبة من شعوبية وغير شعوبية، بل يدلّ عليه شعره دلالة قوية حيث يقول [4]:

صفةُ الطلولِ بلاغـــةُ القـــــدْمِ	**فاجعلْ صفاتِكَ لابنةِ الكــرمِ**
فعلامَ تذهَلُ عن مُشْــعَشْعَــــةٍ	**وتهيمُ في طللٍ وفي رسْــمِ**
تصِفُ الطّلولَ على السّماع بها	**أفذو العيان كَأَنْتَ في العِلْم**
وإذا وصفتَ الشــيء مُتّبعــــاً	**لم تخْلُ من زللٍ ومن وهـمِ**

فالمسألة ليست مسألة شعوبية أو غيرها ،وإنما هي دعوة لمعاصريه من الشعراء أن يكونوا صادقين مع الناس في فهم صدقهم مع أنفسهم في حياتهم[5]، فالسخرية عند أبي نواس ليسست مظهراً أسلوبيا فحسب ،بل تعكس موقفا للشاعر مِن مجتمعه، ذلك الموقف الذي وصل فيه الشاعر جمالية الشعر بمغامرة الفكر مّما جعل السخرية عند أبي نواس تصبح مفهوما للعالم ونظرة له ،فذكر الطلل عنده إشارة إلى طلل آخر استوحاه الشاعر من واقع تجربته الذاتية وهمومه الروحية والفكرية الخاصة، ذلك الطلل الذي يمثل طرفاً من أطراف جدلية الحياة والموت

---

(1) تاريخ الأدب العربي ،العصر العباسي الأول،231

(2) ينظر:أبو نواس ،108 –114

(3) ينظر:فلسفة المكان في الشعر العربي ،قراءة موضوعاتية جمالية،23

(4) الديوان:333، 334

(5) ينظر: عطوان ،حسين، مقدمة القصيدة العربية في العصر العباسي الأول، 114

بكل قسوتها ورهبتها ،فالطلل عند الآخرين موت ولكنه يبث فيه الحياة بإعادة روح المكان إليه ويظهر ذلك من قوله:[1]

ودارِ ندامى عطّلوهـــا و أدلَـــــجوا   بها أثرٌ منـــهم جـديدٌ ودارسُ

مساحبُ من جرِّ الزّقاقِ على الثّرى   وأضغاثُ ريحانٍ ؛جنيٌّ ويابسُ

حَبسْتُ بها صحبي فجدّدتُ عهْدهم   وإنّي على أمثال تلـك لحابِسُ

أي عَهد ذلك الذي يذكره أبو نواس ،إنه عهد المتعة واللهو، عهد السقاية والخمر، وليس عهد الوقوف في المكان والبكاء والنواح . إنه عهدٌ يتناسب مع ملامح العصر الذي عاشه حيث السرور والفرح. فسخرية أبي نواس من الطلل القديم سخرية تطرح البديل. وهذا البديل يتمثل في مثل هذه القصيدة وغيرها من القصائد التي عكست طرائق جديدة في الإبداع خَلْخَلَت أطر القصيدة السائدة ، مما أشار لتحول في مفهوم الشعر ووظيفته ، هذا التحول كان خلفه تفاعل عميق مع مكتسبات الحياة الجديدة وما اشتملت عليه من ألوان ثقافية، كالرسم، والتصوير وغيرها من الفنون التي اكتسحت فضاءات المجال الحضاري العربي الإسلامي مثلما اكتسحت فضاءات القصيدة النواسية .

أما مسلم فالحديث عن المكان عنده لا يطول، فهو لم يهتم بالمكان في خمرياته كما اهتم بها أبو نواس ،حتى وإن ذكر المكان فإن ألفاظ المكان تظل محصورة عنده في الألفاظ(مشرع الصبا ،روضة ،مجلس) [2]،والمكان عنده ظلّ مكاناً للمتعة واللهو، لا يربطه بهذا المكان سوى ما يجري فيه من لقاء بالكأس أو اجتماع بالمحبوبة ، لذا فإن مسلماً لا يقدّم هذا المجلس بكثير من الحديث والشرح، وإنما يهتم بالحديث عن أهم الأمور التي حصلت في هذه الأمكنة فمرة يكون المكان روضة تكتسي حلة خضراء ومرة مجلساً عامراً بالمحبين للخمر ومعاقرتها ، ومرة

---

(1) الديوان:249

(2) ينظر : الديوان ،40، 15، 79، 198، 202

يصبح المجلس شبيهاً بساحة المعركة، ويمتلئ المكان بغبار من نوع آخر،إنه غبار منبعث من الزعفران والقرنفل فيقول [1]:

فلا ربّ حَرْبٍ للمــدام أثــرتُهـــــــــــا وقصطلــها جاديّها [2]والقرنفُلُ

علينا رياحينُ الحيــاةِ وفــوقنـــــا سحائبُ بالعيشِ المقارفِ تهْطلُ

وكأسِ ندامى يعشَقُ الشّرْب شخصَها لها منظرٌ دون الزّجاجةِ أسْــهلُ

فالحياة تحلو ويشعر الإنسان بنعيمها عندما يحتسي تلك الخمر التي تزيل الهمّ عن شاربها، وأما ألفاظ الأماكن الصريحة فهو لا يذكرها إلا في مواضع قليلة ومن ذلك قوله[3]:

ألم تَرَ أني بـــأرض الشــآم أطعْتُ الهوى وشربْتُ العقارا

إلى قوله[4]:

لقد كِدتُ من حبّ خمر البليـــــ(م) ـخ أَن أجعل الشام أهلاً ودارا

وقد يذكر الخمر منسوبة إلى المدينة التي صُنعِت بها كقوله[5]:

ولديهم كرخِيــّة شمـــسيةٌ قَدْ خُلــيّتْ في دنّــها أحوالا

وقد بدا للباحثة اهتمام أبي نواس بأماكن صناعة الخمر وكأنه أراد أن يكون شعره تسجيلاً حيّا للمواطن التي برعت في صناعتها، فما أن يقرأ أحدٌ خمرياته حتى يعرف الأماكن التي اشتهرت بذلك ، ويُلاحظ أيضاً أن هناك قاسماً مشتركاً بين المدن التي ذكرها أبو نواس، وهي مُدن موجودة في العراق، وقد تبيّن بعد مراجعة معجم البلدان اشتهار تلك المدن بجودة

---

(1) الديوان،255

(2) جاديّها : الزغفران ، ينظر : ابن منظور .لسان العرب ، مادة جدا

(3) الديوان :189

(4) نفسه: 190

(5) نفسه:203

الخمر وحسن تصنيعها ، أما مسلم فيبدو أنه غير مطّلع على تلك الأماكن اطلاعاً يساعده على ذكر الأفضل منها في صناعة الخمر حتى وإن نسبها إلى تلك المدن ، فلم تجد الباحثة شهرة لبعض المواضع في العنب أو صناعة الخمر، ولكن ذكره لها يبدو أنه كان من باب التزام الوزن والقافية في قوله[1]:

وبنت مجوسيٍّ أبوها حلـــيلُها　　　　إذا نُسِبَتْ لمَ تَعْدُ نِسْبتها (النّهرا)

ولم يعد الطلل مكانا يرتاح له مسلم كغيره من شعراء عصره،لذا نجد أنه لم يذكر مظاهر الطلل في خمرياته ، ولم يفتتح بها كثيراً من قصائده إلا القليل منها التي كان في المدح ، وذلك أنه رأى مع غيره عدم صلاحية الأطلال والصحراء لعواطفه وتجاربه[2] ،لذا فهو يثور عليها ويصبح مكان اللهو هو المكان المفضل لديه، لذلك يقول [3]:

شُغْلي عن الدّار أبكيها وأرثيـهــــا　　　　إذا خَلَتْ من حبيب لي مغانيها

دع الرّوامس تَسْفى كلما درجـــــتْ　　　　تُرابها ودعِ الأمطارَ تُبْليهــــــا

إنْ كان فيها الذي أهوى أقمْتُ بـها　　　　وإنْ عداها فما لي لا أعُـدِّيهـا

أحقّ منزلـــةٍ بالــتّركِ منزلــــــةٌ　　　　تعطّلتْ من هوى نفسي نواديها

فمسلم يشارك أبا نواس في رغبته الابتعاد عن الأطلال، ولكنه لا يطلب البديل عنها كما فعل أبو نواس ،فمسلم لا يشعب على الأعراب ، ولا يثير ضجيجاً أو عجيجاً ، بل يتمثّل المسألة تمثّلاً صحيحاً ، ويعبّر عنها تعبيراً واضحاً في بساطة وهدوء دون جنوح إلى الثورة العارمة، فهو منشغلٌ بديار صاحباته ما دامت مأهولة بهن وما دامت مسرحاً لشبابه ولشبابهن ،أما إذا ارتحلن عنها وهجرنها، فإنه لا يتردّد عليها ولا يُشْغَل بها بل ينساها ويضِنّ عليها بالوصف والبكاء، فقد أدت دورها في قصة حبّه وعشقه ومجونه ولهوه وانشغاله الدائم بالمعشوقة التي

---

(1) الديوان:47

(2) ينظر: عطوان حسين ، مقدمة القصيدة العربية في العصر العباسي الأول ،152

(3) الديوان :216

أحب [1].

والباحثة تسجل لأبي نواس قدرة أوسع على التعامل مع المكان، سواء ألفظياً كان هذا التعامل أم معنوياً ، فقد كان لتكرار ألفاظ المكان عنده وما دلت عليه غاية ، فقد استطاع أن يضمّن المكان شيئاً من أفكاره التي يحملها في ذهنه، على حين ظل المكان عند مسلم حيزا تجرى فيه اللقاءات وتُدار الكؤوس فيه لإرضاء الحضور دون وجود أي دلالة تذكر ، حتى وإن ذكر المكان فهو لم يفصل فيه القول كما فعل أبو نواس ، وفي المكان ينعكس الزمان ويظهر موقف كل منهما منه، فالمكان والزمان عنصران لا ينفصمان عن العمل الأدبي .

- **دلالة الزمن**

للزمن علاقة بالشعر ، وتأثير فيه، ولكل عمل أدبي وحدة زمنية واضحة قائمة بذاتها ذات جوّ أصيل يطوي عوالم متنوعة تدور في إطار واحد وتتفرع عنه إنجازات كثيرة فالأدب المتكامل يستغل بعد خلقه مواهب الآخرين وقابليتهم،ليس لفهمه وتذوقه فقط بل لتطويرها ونمائها مع الزمن[2] .

ومن المكان يتوالد الزمان ،فالمكان أفق ممتدٌ ، والزمان والإنسان فعلان يتصاعدان ثم يتقاطعان عند لحظة تفجر عارمة، وهي ما يحتفظ به التاريخ ،وهكذا يتقادم الزمان رويداً رويداً بأبناء المجتمع، إذْ إن الزمن يتشكل من طبيعة الأحداث التي تجري في هذه الأماكن وما يصاحبها من إحساس عميق باللذة التي تطغى على شعوره بالزمن المطلق [3].

والمكان في الخمريات عند كل من الشاعرين هو الذي ألقى بظلال الزمان ، وبيّن وجهة نظرهما منه.

---

[1] عطوان، حسين ،مقدمة القصيدة العربية في العصر العباسي الأول ،153

[2] ينظر :الخياط،جلال، الشعر والزمن ،116

[3] ينظر : عبد الخالق، غسان اسماعيل ،الزمان،المكان،النص اتجاهات الرواية العربية المعاصرة في الأردن ،68

ولأبي نواس وجهته التي يعبرّ بها عن الزمن من خلال توظيفه للألفاظ الدالة عليه من مثل (يوم، ليلة، دهر،زمان) في سياق خمرياته ولعله أدرك عبثية الحياة و زوالها بما له من توجس وإحساس فني فأخذ يعبر عن ذلك بقوله [1]:

في مجلسٍ جعل السرورُ جناحه سِتْراً له من ناظر الحَدَثانِ

لا يطْرُقُ الأسماعَ في أرْجائـــه إلاّ ترنّم ألْسُن الـــــعيدانِ

في هذا النص ما يشعر القارئ برغبته في نسيان الواقع وتجاوز الزمان ،ففي هذا المجلس الذي تمثل فيه السرور طائراً أسطورياً لجناحيه قوة وامتداد حتى أنهما يستران من في ذلك المجلس عن ناظر الحدثان ،والسرور هنا نوع من استفاقة النفس ،نفس الإنسان المتميّز وانفتاحها على عالم آخر أسمى ،فالستار الذي جاء به أبو نواس هو وسيلة ليغطي بها قذارة الحياة و واقعها الذي أغثّه، فساح في أفق آخر وَجَدَ فيه ما يريد[2] .

فالحياة عند أبي نواس وصحبه لا تحلو إلا باللهو، واللهو تعبير عن نشاط فائض لم يجد عملاً يقوم به يستحق أن يُعمَل ، واللهو لا فائدة منه إلا المتعة . والمتعة مقياس مدى ما وصلت إليه الذائقة فاللهو بهذه المثابة فن، والفن أفق عالٍ يطل صاحبه من فوق على الواقع الحضيض،أما الزمان فهو عدو الحياة لأنه رمز التغّير والفناء[3] ، والزمن في نظر عدد من الشعراء سبب البلوى والمصائب التي حلت بالانسان، فأخذ كل منهم يتعامل معه بطريقته الخاصة للتغلب عليه[4]،وقد استطاع أبو نواس التغلب على زمانه الذي وجد فيه كثيراً من العيوب باللهو وشرب الخمرة، ومن ذلك قوله[5]:

أعطتْك ريحانَها الـعُقارُ وكان من ليلك انْسفارُ

---

(1) الديوان :406

(2) ينظر، شلق ،علي، أبو نواس بين التخطي والالتزام ،84

(3) نفسه،93

(4) ينظر :سوار ،محمد وحيد الدين،الزمن بين البراءة والاتهام، 26– 32

(5) الديوان :166، 165

فانْعم بها قبلَ رائـــعاتٍ   لا خَمْرَ فيها ولا خُمارُ

فهو في هذه الأبيات يدعو إلى استغلال الزمن وعدم إضاعته دون فائدة فقد قدمت الخمر لشاربها الرائحة الطيبة والمذاق المطلوب ،وعدم القيام بذلك يؤدي إلى إدراك الليالي ومناياها المفزعة بالذي لا يطلبها حيث لا يعود هناك خمرٌ ولا خمار .وقد حَذَف أبو نواس لفظة (الليالي، المنايا) وقدّم لها وصفا بقول (رائعات)أي مفزعات ليشير بذلك إلى موقفه الرافض لتلك الليالي المظلمة التي تخلو من خمرته ،ولذا فإن أبا نواس يدعو إلى استغلال الحاضر وعدم الالتفات للماضي وهذا واضح في حديثه عن الأطلال ،فقد رفض ما يمثل الماضي وأراد أن يحيا الحاضر بكل ما فيه من جمال متحقق بمعالم الحضارة وميزاتها ،ولذا فإن أبا نواس استطاع أن يصنع وشيجة بين المكان والزمان باثاً فيها أفكاره التي يسعى إلى إظهارها على صفحة خمرياته،فالباحثة تتفق مع ما ذهبت إليه أحلام الزعيم في قولها: "هكذا كان أبو نواس يتعرض إلى مقدس العرب الفني ،وهكذا كان يعلن رفضه لقيمهم الفنية مؤكداً اختياره لطريقته الجديدة وفنه الجديد، طارحاً بديله عن هذا الموروث ،ذلك لأنه بكل وضوح لم يرفض القيم الفنية العربية كقيم في حد ذاتها وإنما رفض من خلال سخريته إعادة إنتاجها واستنساخها في الحاضر أخذاً بعين الاعتبار زمن القول ،وواصلاً تجربته الإبداعية بتجربته الشخصية في الحياة ،فيصبح الحاضر معه سيد الأزمنة كلها،به واجه الماضي قيميّاً وفنياً ،إنه زمن التوهج والنبض الحي ،زمن الحياة الممهورة بإيقاع اللذة وعنفوان المتعة،لا يريد الشاعر من وجوده سوى اللحظة الراهنة ،لذلك فهو يسعى لتأمينها ونفي كل ما مِنْ شأنه أن يهدمها، بذا وحده نفهم سِرَّ ثورته ورفضه للتقاليد، ونفهم دعوته لنبذ الطلل ، لذلك نجده يزجي خمرياته معظمها بفعل أمر يفيد الآنية والامتداد[1].

فأبو نواس عاش حاضره ووصل ليله بنهاره دون أن يهتم للزمن ومروره، وقد طلب من الآخرين عدم لومه على ذلك حيث يقول[2] :

تُعاتِبني على شُرْبِ اصطْــــــباح   ووصْلِ اللّيل من فلق الصّبــــاحِ

---

(1) أبو نواس بين العبث والاغتراب والتمرد، 127

(2) الديوان :112

وما علمتْ بأنني أريْحـــــــــــيٌّ　　أحبُّ من الـنّدامى ذا ارتيـــــاحِ

وها هو يصهر الزمن ويجعله ذائباً سلساً لا تُعْرَف حدوده، ولكنّ المتلقي يعيش اللحظات التي عاشها أبو نواس وأصحابه، حيث يقول بعد أن وصف مجلس خمرته وموقعه وإقبال الساقي عليهم[1]:

فلم نزلْ في صباحِ السّبْت نأخذُها　　واللّيل يجْمَعُنا حتى بدا الأحـــــدُ

ثُمَّ ابتدأنا الطّلا باللهو من أمــم　　في نعمةٍ غابَ عنها الضّيقُ والنكدُ

حتى بَدَتْ غُرّةُ الاثنين واضــــحـةَ　　والسّعدُ معترضٌ والطّالع الأســـدُ

وفي الثلاثاء أعملنا المطيّ بـهـــا　　صهباءُ ما قَرعتَها بالمزاجِ يـــــدُ

والأربعاءُ كَسَرْنا حَدّ سوْرتهـــــــا　　والكأسُ يضحكُ في تيجانِها الزّبدُ

ثم الخميسُ وصلناه بلـــيْلتـــــــه　　قَصْفا وتمّ لنا بالجمعةِ الـــعـددُ

يا حسْننا! وبحارُ القصفِ تغمرُنـــا　　في لجّةِ اللّيل والأوتـارُ تغْـــتردُ

في مجلسٍ حوْله الأشجارُ مُحْدَقةً　　وفي جوانبِه الأنهـــارُ تطـّـــردُ

لقد بدأ الشاعر هذه القصيدة بقوله(لما أخذنا بها الصهباء)وهي توحي بالتحول الجوهري في الزمن الماضي وتفجرّه لتتحول دلالته إلى الحاضر، ذلك أن عملية الأخذ عملية مستمرة ودليل ذلك قول الشاعر (لم نزل)التي تفيد الاستمرار ،ولذا فإن الشاعر وظف الفعل الماضي ليجعل من الزمن ساكناً والفعل المضارع ليجعل الزمن متحركاً ،حيث يقول:" نأخذها ،يجمعنا، تغمرنا، تغتردُ "وهذه الأفعال ارتبطت بالتأثير وهو عمل مستمر لا ينقطع ولا يحصره يومٌ أو زمن.

---

(1) الديوان :131

ويستعلي الشاعر وصحبه على زمانهم ويتخطونه باللهو، ومن اللهو شرب الخمرة وهي تساعد على الخلاص و الابتعاد عن الواقع، وبذلك تحلو الحياة حيث يقول [1]:

دارتْ على فتيةٍ دانَ الزّمانُ لهـــــم   فما يصيبُهـم إلا بمـــــا شاؤوا

وقوله [2]:

وفتيةٍ كمصابيحِ الدُّجـــــــــى غُرَرٍ   شُمِّ الأنوفِ من الصِّيدِ المصاليتِ

صالوا على الدّهر باللّهو الذي وصلوا   فليـسَ حبـْلُهم منه بمــــبتوتِ

دارَ الزّمانُ بأفلاكِ السّعود لـــــهم   وعاجَ يحنو عليهم عاطِف الـلّيتِ

فقد تغلبوا على ذلك الزمن الذي يسبب الأوجاع بالخمر التي تُذِهبُ الهموم وتجلب السعادة، ومع ذلك فهذا الزمن سببٌ في تفريق الناس وإبعادهم عن أهم الأشياء التي يحبونها فهو يقول[3] :

عفا المُصَلـّى و أقـوتِ الكـثبُ   منـّي ،فالـمِرْبـدان ، فاللـبَـبُ

فالمسجد الجامع المـروءة والــ (م)   ـدِّينِ عفا، فالصّحانُ ،فالرَّحَــبُ

منازلُ قد عَمَّرْتُهــــا يَـفِــعا   حتى بدا في عِذاريّ الشُّـهُــبُ

في فتــيةٍ كالسيـوف،هَزّهــم   شرخُ شـبابٍ وزانَــهُــــم أدبُ

ثم أراب الزمانُ فاقتسـمـــوا   أيْدي سباَ في البلاد فانشعبوا

لن يُخْلِفَ الدهْرُ مثلـــهم أبدا   عليّ هيـهات شَأْنُهم عَجَــبُ

---

(1) الديوان:10

(2) نفسه:68

(3) نفسه:34

وقوله [1]:

والدَّهْرُ ليس بلاقٍ شَعْبَ مُنتَظِمٍ　　　إلاّ رَمـاه بِــــــتَفْريقٍ وإزْعاجِ

فالزمن قادرٌ على تشتيت الأحباب وإبعادهم عن بعضهم وكأن الشاعر يحدّث الآخرين ضمنا هنا عن فكرة الموت التي أرهبت كل واحد ، فأخذ يتناولها بالطريقة التي يشاء ،لذا فإن أبا نواس يتخلص من هذه الفكرة بالعودة إلى خمرته التي تجعله في أحسن حال، حيث يقول[2] :

دعِ الربع ما للرّبْعِ فيك نَصيبُ　　　وما إنْ سَبَتْني زينبٌ وكَــعُوبُ

ولكنْ سَبَتْني البابِلّيةُ ،إنهـــا　　　لِمِثْلي في طولِ الزَّمانِ سَلُوب

لقد شخص الخمرة وجعلها قادرة على السلب كما تفعل الفتاة الجميلة بمن تراه ،فتنسيه أيامه وساعاته ولياليه، فلا يهتم لأمر زمانه فقد تفوق على الزمن بمن هو أقوى منه إنها الخمرة بكل ما فيها، ويجعل الشاعر خمرته منسوبة إلى الدهر مؤكداً بذلك جودتها، وكلما طال بها العهد ازدادت حُسْنا وبهاءً حيث يقول [3]:

إصْدَع نَجِيّ الهُموم بالطّـرَبْ　　　وانْعَمْ على الـدّهر بابْنَةِ العنب

واستقبل العَيْشَ في غضارَتِه　　　لا تَقْـــفُ منه آثار مُعْتَـــقِبِ

من قهوةٍ زانَها تَقادُمهـــــــا　　　فهي عجوزٌ تعلو على الـحُقُبِ

دَهْرِيَّةٌ قد مَضَتْ شَبيبَتُهـــا　　　واستَنْشَقَتْها سوالِـفُ الحِــقَبِ

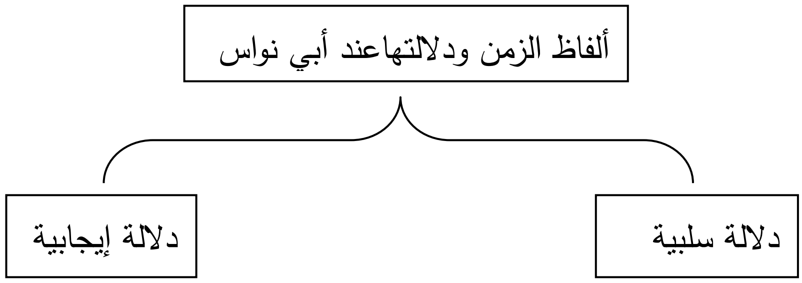
---

(1) الديوان :86

(2) نفسه :54

(3) نفسه:58

وتكرار ألفاظ الزمن عند أبي نواس يؤدي للتوصل إلى النتيجة الممثلة بالمخطط الآتي:



فالزمن هو القاسي،الظالم جالب الهم والغم لذا فهو يقول (انعم على الدهر)

مرتبطة بجودة خمرته (دهريةٌ استنشقتها سوالف الحقب)

إذن فتكرار ألفاظ الزمان عكست موقف الشاعر منها ورفضه لهذا الزمن الذي لا يجلب للإنسان إلاّ التعاسة على حين أنه يجلب السعادة والسرور لخمرته المقدسة، هكذا كانت رؤية أبي نواس للزمان في خمرياته ،أما مسلم فألفاظ الزمان عنده توزعت بين (يوم ،ليلة ،ودهر) وهو في هذا يلتقي مع أبي نواس في الألفاظ التي ذكرها وقد دلت على الزمن، ولكنها ألفاظٌ ارتبطت هي الأخرى بالحالة النفسية للشاعر عند معاقرته الخمر .ولكن زمان مسلم يتسع ليشمل لحظات السعادة بشربه الخمر ولحظات الفرح بلقاء المحبوبة(الصديقة، الحليلة) ولذا فإن زمانه يصبح أقل كثافة من زمن أبي نواس الذي خصّص جلّه للخمر ،ومن الأمثلة على إيراد الزمن عند مسلم قوله[1]:

ماذا على الدّهْرِ لو لانت عريكَتُـــــه   **وردّ في الرأس منّي سَكْرَة الــــغَزَلِ**

جُرْمُ الحوادث عندي أنها اخْتَلَسَـــتْ   **مني بنات غِـــذاءِ الكَرْمِ والكِلَــــلِ**

وُربَّ يومٍ من اللذاتِ مُحْتَــضَــــرٍ   **قَصَّرتُهُ بِلــــقَاء الرّاحِ والخُلَــــلِ**

وليلةٍ خُلِسَت لـلـعَيْـنَ مِن سِنَــــةٍ   **هتكْتُ فيها الصّبا عن بَيْضَة الحجلِ**

---

(1) الديوان :4

قد كان دَهْري وما بي اليوم مِن كِبَرٍ   شُرْبَ المـدام وِعَزْفَ القينـةِ الُعـــطلِ

يقف مسلم أمام زمانه مستسلُما ودلالة ذلك ارتباط الأحداث بالماضي، والماضي ذهب وانتهى، ولكنّ مسلماً ما زال يتمنّى رجوعه، ففي الماضي شعر بالنشوة التي يرغب، لهذا فهو يلوم زمانه الماضي على رحيله ويتمنى لو أنه يعود كما كان حيث الصبا والشباب ،ولكن الدهر قاسٍ؛ فنوائبه وخطوبه هي التي سَرَقت منه خمرته وجواريه، وأبقته خالياً منها، وبعد حديثه عن الدهر يبدأ بتجزئة الزمن، فيأخذ اليوم مثالاً، ويتذكر اليوم الذي اجتمع فيه بالحليلة وكانت الخمر ثالثهما، ثم يأخذ جزءاً من اليوم ألا وهو الليلة ولكنه يجعل الليلة زمنا خاصاً بالصاحبة ولقائها، ففي اليوم حصول المتعة بلقاء الاثنين (الخمر والمحبوبة) معاً، وفي الليل حصول النشوة واللذة عند الخلوة بالمحبوبة ؛ولعلّ هذا الأمر يفضي بالمتلقي إلى وقفة ،فكل من الشاعرين يرى الزمن قاسياً ويحاول التغلّب عليه بطريقته فهذا مسلم يقول[1] :

قد كان دهري ومابي اليوم مِنْ كِبَر   شُرْبَ المُدَامِ وعَزْفَ القينـةِ العُـــطلِ

إنه يقطع دهره بشرب المُدام وعزف العيدان و ما شبهها مِنَ الأوتار ،كذلك فعل أبو نواس ،ولكن مسلماً أكثر اعتدالاً من أبي نواس الذي جعل كل وقته للخمر والتمتع بكل ما له صلة بها من ساق ونديم وبيت للخمر ، أما مسلم فيعرف متى يتمتع بخمرته ومتى يلهو مع محبوبته ،وهو بذلك يتعامل مع الزمن الإنساني في طبيعته المعهودة وليس كأبي نواس الذي أضحى ليله نهاراً ونهاره ليلاً دون وجود فواصل زمنية محددة لذلك؛ لأنه يبغي التمتع بها دهره كاملاً، ومسلم في تعامله مع الزمن كشف اعتداله في التعامل مع الخمرة على خلاف أبي نواس الذي لم يترك لحظة إلاّ وجالس الخمر فيها وتمتع بها.

ويكرر مسلم هذا المعنى بقوله[2]:

ولَرُبَّ يَوْمٍ للصِّبا قصّــــــرْتُه   بالمُلْهيات وَقَدْ يَـــــكُونُ طويلاً

---

(1) الديوان:5

(2) نفسه:56

ويلاحظ هنا اقتران الفعل المضارع بقد التي تفيد التشكيك ،فقد تتنغص حياة الإنسان ببعض المنغصات فيسعى للتخفيف منها باللجوء إلى الملهيات، والملهيات عنده كامنة في أمرين: الخمرة والمرأة، وتصبحُ الخمرة قادرة على الولوج إلى أسراره وإطلاع المحبوبة عليها حيث يقول[1]:

أَديري عَلى الراحِ ساقِيَةَ الخَمـرِ	ولا تَسأَليني وَاِسأَلي الكَأسَ عَن أَمـري
كَأَنَّكِ بي قَدْ أَظهَرَت مُضمَرَ الحَشا	لَكِ الكَأسُ حَتّى أَطلَعَتكِ عَلى سـرِّي
وَقَد كُنتُ أَقلى الراحَ أَن يَستَفِزَّنـي	فَتَنطِقَ كَأسٌ عَن لِساني وَلا أَدري
وَلَكِنَّني أَعطَيتُ مِقوَدِيَ الصِبـى	فَقادَ بَناتِ اللَهوِ مَخلوعَةَ العُذرِ
إِذا شِئتُ غاداني صُبوحٌ مِنَ الهَوى	وَإِن شِئتُ ماساني غُبوقٌ مِنَ الخَـمرِ

إذا فزمان مسلم يحتوي المرأة والخمر ،أما زمان أبي نواس فخاص بالخمر فقط والاحتفاء بها وتأثيرها على العقل والجسم معاً ،وهي عند مسلم تجعله يستسلم لبنات الهوى فيُصبْنَ منه ما يرِدْنَ، وبعد انكشاف الأسرار لدى كل من مسلم ومحبوبته تسير الأفعال الدالة على الاستمرارية إلى إتيان المعاصي فنراه يقول[2]:

شربتُ ونادمـني شـادِنٌ	صغيرٌ وإني أحبُّ الصغارا

إلى قوله [3]:-

فما زلت أسقيـه حتـى إذا	ثنى طَرْفَه نشوةً واستدارا
نهضتُ إليـه فقبّلْتُـه	وعانَقْتُه وحَـلَلْـتُ الإزارا

ولعل الخمر عند مسلم تصبح عنصراً من عناصر مجلس اللهو مع المحبوبة ،فالأفعال في قوله(نادمني ،عانقته) على وزن فاعَل ،وهي تفيد المشاركة التي تفضي إلى هذا المعنى فمجلس مسلم يصبح أكثر خصوصية، وتلك الأفعال تبيّن التسلسل في هذا الأمر وصولاً إلى حدوث اللقاء بينهما وتحققّ المتعة.

---

(1) الديوان :103، 104

(2) نفسه:189

(3) نفسه :190

ولذا فإن أبا نواس حوّل الدنيا إلى حانة خمر والزمن إلى ساق، وارتضى الدهر نديماً، وكأنه غريق يعبر لجج الخمور لتتجاذبه دنان طافية، كطوق نجاة يمسك بأحدها فيفلت منه ليتبع آخر وآخر فكان ظاهرة مميزة في عالم الشعر والإنسان ،فحبّه للخمر عوضه عن كل نساء العصر وعن كل تواريخ البشر وأمجادها وأنسابها البشر[1] وهذا سيتضح في الدلالة النفسية، على حين أن مسلماً يجعل من المرأة والخمر قطبي السعادة اللذين يترسمان على لوحة زمانه الذي يعيش.

- **الدلالة النفسية**

بعد قراءة الخمريات توقفت الباحثة عند عدد من الألفاظ التي تكررت، وهي التي ترتبط بالمرأة ارتباطا وثيقاً وبأوضاع مختلفة ،ولعلّ هذا الذي دفع إلى التساؤل حول طبيعة علاقة كل من الشاعرين بالمرأة ، وقد تردّد ذكرها في خمرياتهما.

لقد مضى أبو نواس في خمرياته حداً صوّر فيه دقائق أفكاره وخيالاته وهواجسه وانفعالاته ومشاعره، وقص علينا فيها كثيراً من تجارب حياته، فالشاعر اتخذ من خمرته مرآة يسقط عليها كل ما يختلج نفسه فكانت انعكاسات لنفسيته وانفعالاته ،إذ ترتبط عملية الإبداع ارتباطاً قوياً مع نفسية المبدع، وترتبط حالاته النفسية سيكولوجياً بالواقع الذي يعيش والموقف الذي يواجهه، ولكي يتحرر الشاعر من ذلك فإنه يعبّر عن اللحظة المتأزمة ،وكل ما يصدر عن المبدع هو نتاجٌ يعكسه من نفسه[2] .

لذا فإن الباحث يمكنه الوقوف على الدلالات في النص الشعري عن طريق منهج التحليل النفسي؛ لأن نفسية الإنسان مزيج معقد من الشعور واللاشعور ،فيكون الاهتمام بتحليل الصورة الشعرية للوصول إلى الأنا اللاشعورية العميقة ومدى أثرها في عملية الإبداع [3].

---

[1] ينظر :الخياط ،جلال ،الشعر والزمن. 30

[2] ينظر :سويف، مصطفى ،الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة،41

[3] ينظر :اسماعيل ،عز الدين،التفسير النفسي للأدب ،129

وتأمل الصورة الشعرية عند أبي نواس ومسلم وتتبعها تساعد في الولوج إلى نفس كل منهما، وخلق روابط بين مكنون النفس الداخلية والألفاظ التي استخدمت، فالخمر لم تعد مجرد شراب، كائناً ما كانت مزاياه ومحاسنه ،بل صارت مخلوقاً ذا شخصية ،فرداً له ذات قائمة بنفسه وهذه الذات تأتلف مع ذاتية أبي نواس بشكل أكبر، وتتصل بأعمق أسرار نفسيته اتصالاً قوياً ،فإن انعدم أحدهما فَنِيَ الآخر تلقائياً [1].فلم تعد الخمر ذلك المشروب الذي يُسْكِرُ فيذهب بالعقول ،بل أصبحت معادلاً للمرأة في كل أحوالها، ويبدو أن الدلالات النفسية للألفاظ التي ارتبطت بالمرأة عنده كانت نابعة من انفعالات خاصة مصدرها فقدان العاطفة ومحاولة التعويض عن نقص ما في نفس الشاعر، وهذا دفعه إلى ما يسمى بتفتيق الدلالة[2]،هي هنا من باب التعميم ،بيد أن تعميم الدلالات أقل شيوعاً في اللغات من تخصيصها وأقل أثرا في تطور الدلالات وتغيرها[3]

لقد حَوّل الشاعر الخمر من معناها الجزئي حيث هي مشروب إلى المعنى الكلي لتصبح كلاًّ متكاملاً متمتعاً بقدرات الكائن الحي الذي يحب ويعشق ويجذب الآخرين إليه ،فالتعميم هنا كان تحويلاً للدلالة من المعنى الجزئي إلى المعنى الكلي،وبه تصبح الكلمة تدل على عدد من المعاني أكثر مما كانت تدل عليه من قبل ،أو تدل على معنى أعم من معناها الأول[4].

إذن فألفاظ الخمر التي تكررت في خمريات أبي نواس كانت تعكس نفسية صاحبها،فراح يصورها على الصعيد الغزلي ليراها مرة مجوسية الأنساب، مخطوبة ،متزوجة ،مشتاقة وندماؤه عشاق يرحلون إليها ،أو عانساً تأبى الزواج بغيره أو بغير أفراد عصابته فتحتفظ لهم ببكارتها وغير ذلك مما يوحي بشدة تلهف الشاعر إليها [5] ،ويمكن تتبع ذلك بالمخطط الآتي:-

---

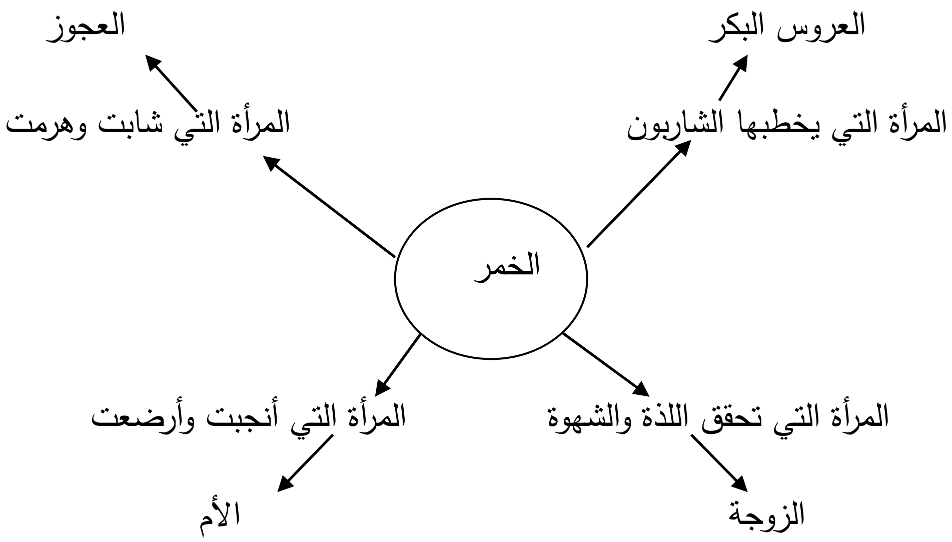
(1) ينظر :النويهي ،محمد،نفسية أبي نواس،12

(2) الفَتْقُ.هو الخِصبُ، والخِصبُ المصدر دلالة على الوفرة وفي الوفرة الكثرة والاتساع والعموم وفتق الدلالة أي تعميمها،السيوطي،جلال الدين،المزهر في علوم اللغة، 426/1

(3) أنيس ،ابراهيم ،دلالة الألفاظ،154

(4) حيدر ،فريد عوض،علم الدلالة،218

(5) ينظر: التطاوي ،عبد الله ،أشكال الصراع في القصيدة العربية، 154/5



إنها شقيقة الروح.بل الروح نفسها فهو يقول[1] :

عاذلي في المُدامِ غَيْرَ فصيح	**لا تَلُمْني على شقيقةِ روحي**

إنها من فطرت قلبه هياماً بها فيقول [2]:

ألا لا تَلُمْني في العقارِ جَليســـي	**ولا تَلْحِني في شُرْبِها بعـــــبُوس**
لقد بَسَط الرَّحْمن مني مـــــودّة	**إليها ومن قومٍ لَدَيّ جُـــــــلوسِ**
تعشّقَها قلبي فَبَغَّض عِشْـــقُها	**إليّ من الأموال كل نفيـــــــس**
جُنِنْتُ على عذراء،غيرِ قـــــوّيةٍ	**شديدَةِ بطشٍ في الزُّجاج شَمـوسِ**
ترى كَأْسَها عند المزاجِ كَأَنَّـــها	**نَثَرْتَ عليها حَلْيَ رأسِ عــروسِ**
فَتَهْتِكُ أستارَ الضميرِ من الحشا،	**وتُبْدي من الأسرار كُلَّ حبيـــسِ**

وتظهر الأبيات تكراراً لمعاني العشق والهيام من مثل :

---

(1) الديوان:93

(2) نفسه:255

الانصهار مع الآخر

العشق ——— مشاعر إنسانية يوجهها نحو ——→ الخمر

المودة

الحب

فالخمرة عنده رمز اللذة، فهي (البكر)و(العذراء)و(الفتاة) التي يتسابق الجميع لطلب يدها (لطلب شربها)والزواج بها (التلذذ بطعمها)ومن ذلك قوله[1]:

ومَرّ ذا فرحٍ يَسْعى بِمِسْرجةٍ* فاستلّ عَذْراء لم تَبْرُز لأزواجِ

وقوله [2]:

زُرْتُها خاطباً فَزُوَّجْتُ بِـــــكْراً فَفَضَضْتُ الختامَ غَير مُلـيـــمِ

عن فتاة كأنها حين تبـــــدو طَلْعَةُ الشَّمْسِ في سَوادِ الغُيومِ

وقوله [3]:

حمراءُ علّقها بالماء شاربها تُفْتَضُّ عُذْرتَها في بطن رَحْـراحِ

لقد ترددت مثل هذه التسميات عند شعراء آخرين لكن إكثاره منها وإكثاره في إعطاء التفاصيل الدقيقة ،وما في تعبيراته من الحدة والعنف ومن الشعور الحار الطاغي لا يجعلها لديه مجرد مجازات ،بل هو يصل معها إلى لقاء الزوج بزوجته وتصبح الألفاظ دالة على ذلك حيث يقول[4] :

---

(1) الديوان:85

*مسرجة:السّراج،ينظر:ابن منظور،لسان العرب،مادة (سَرَجَ)

(2) نفسه: 350

(3) نفسه:110

(4) نفسه:278

أتوْا بِهَا في الحُباب يَخْفُرُها   مَشْي هُوَينْى ما إنْ به نَــزَقُ

فبادروا لافْتِضاض عُذْرتِها   بناقد في شباتِه زَلَـــــــــــقُ

فسال منها مثْلَ الرُّعافِ دَمٌ   يُشفي به من سقامه الصَّعِقُ

وقوله [1]:

حتى تَخَيّرْتُ بنت دَسْكَرةٍ   قد عَجَمتها السنونُ والحِقَبُ

هتكتُ عنها والليل معتكِرٌ   مُهَلْهَلُ النَّسْج، ما لهُ هُدُبُ

من نسج خرقاء لا تشدّ لها   آخيّةٌ في الثّرى ولا طُنُبُ

ثم تَوَجَّأْتُ خَصْرَها بِشِبا الـ   (م)   أشْفَى فجاءت كأنها لَهبُ

كمٌ من الألفاظ يعكس تلك النفسية غير الهادئة المشتاقة للمرأة الخمر بكل أحوالها ،فهي رمز لاستمرار الحياة والتجدد والنماء والخصب ،ولذا فهو يتجاوز الحدود ،ولا يكتفي بوصفها فتاة بكراً بل يذهب إلى ما هو أبعد من ذلك حين يكرر ألفاظاً تتصل بالعلاقة الزوجية ومجرياتها فيقول [2]:

وقهوةٍ كالـعقيــق ،صــافــيةٍ   يطيرُ من كأسِهَا لها شَــرَرُ

زوّجْتُها المــاءَ كـــي تَــذِلَّ به   فامْتَعَضَت حين مَسّها الذَّكَرُ

كذلك البِكْـــرُ عِنْـــد خُلْوَتـها   يَظْهَرُ منها الحياءُ والخفـرُ

وقوله [3]:

كأنها عند مَسّ الماء من جــزعٍ   والماءُ يجزع مِنْها شِبْه فرّار

---

(1) الديوان:36

(2) نفسه:217

(3) نفسه:196

والكأسُ تمسكها مَن أن تُراعَ،فما تنفكُّ فيها بإقبالٍ وإدبــــار

عروسُ خدرٍ من الياقوت نشربها تَكِّنُ تحت سماها بدرُ أقمـار

وقوله[1]:

قد قُلْتُ حين تشوّفتُ في كأسهـا وتضايقتْ كتضايق العـذراء

لا بُدّ من عضّ المراشف ،فاسكنى وتَشَبُّك الأحشاءِ بالأحشــاء

وتشبك الأحشاء بالأحشاء هو الذي يقود إلى التجدد والخصب وتوالد الأجيال ،ونشوة علاقة الأبناء بالأمهات ،ويمكن للمتلقي أن يتعرف إحساس الشاعر نحو الخمر فهو إحساس الولد اتجاه أمه فقد أحبها حبّا بنوياً ،ولذا فهو يذكر متعلقات الأم وحاجات طفلها منها، حيث الرضاعة والحنان فيقول[2] :

حلبتُ لأصحابي بها دِرَّةَ الصّـبا بصفراءَ من ماءِ الكروم شَمُولِ

إذا ما أتت دون اللهاة من الفتى دعا همّه مِن صدره برحــــــيلِ

وقوله [3]:

تراضعوا دِرّةَ الصهباء بينهمُ وأوجَبوا لنديمِ الكأس ما يَجِبُ

وقوله [4]:

قَطْرُبُل مَرْبَعى ولي بقرى الــ (م) كرخَ مَصيَفٌ ،وأميِّ العنبُ

تُرْضِعُني دَرّها وتلــــــــحفني بظلها، والهجير يَلْــــتَهِبُ

---

(1) الديوان:27

(2) نفسه :291

(3) نفسه:64

(4) نفسه:35

فقمتُ أحبو إلى الرضاع كما   تحامل الطفل مسّه السّغبُ

وقوله [1]:

وانظر إذا هي قابلتك تهيؤاً   نَظَر اليتيم إلـــــى يدِ الأم

ولعل في البيت الأخير ما يكشف خفايا تلك النفس الحزينة (فاليتيم)فاقد أمه فكيف يقول أبو نواس (نظر اليتم إلى يد الأم)إنها ليست الأم التي يعرفها الجميع ، ولكنها الأم المفقودة في نفسه فوجدها في خمرته فهو شغوفٌ بها مقبل عليها، ليحصل على مراده من درتها ،والدرة هنا موطن الغذاء ولكنها عنده موطن الهدوء والطمأنينة فما أن يرضع منها هو وأصحابه حتى يخرون أمامها صرعى ،لأنها تمنحهم العطف والحنان كما تفعل الأم مع أبنائها .

وهي عنده المرأة التي شابت وكبرت ،ولكن كبرها هنا علامة جودتها ومن ذلك قوله[2] :

فقال اربعوا، عندي التي تطلبونـها   فقد احتَجَبَتُ فيْ خِدْرِها حِقباً عشرا

وقوله[3]:

وقام بمبزلٍ فافتض بــــــكراً   عجوزاً قد تَـــــــــجِلّ عن المديح

رأت نوحاً وقد شَمِطَتْ وشابت   وقد شَــــــــــــهِدَتْ قرونا قَبْلَ نوحِ

فأسْقِيه إلى أن مات سُـــــكرُا   ولم يُدفن ،وعيـــــــشِك في ضريح

إذن فتلك الأوصاف التي عبّر بها عن كل من الفتاة البكر والزوجة والأم والعجوز هي التي قادت إلى هذا التصور حول أبي نواس ونفسيته غير المستقرة فمرة يصور خمرته فتاة بكراً، وتدور في هذه الصور ألفاظ الجمال وطلب اليد للزواج والعذرية ،ثم يصور خمرته زوجة موظفاً لذلك الألفاظ الخاصة بالعلاقة الزوجية حيث التقبيل وغيره، ثم يصور زوجته أمّاً مستخدماً الألفاظ

---

(1) الديوان:368

(2) نفسه:185

(3) نفسه :111

المتصلة بالعلاقة بين الأم وابنها، حيث الرضاعة، والدرة، والعطف، والحنان ، وأخيراً هي عجوزٌ ولكن عجزها ليس عيباً فيها، بل هو دليل الوقار والجودة.

لقد أخرج أبو نواس خمرته من دائرة الشراب المسكر لتحظى بدلالات أكثر اتساعاً وشمولاً، وليصل بها إلى مرحلة القداسة، وهذا تم توضيحه سابقاً، وبذلك فقد خرج عن نواميس الطبيعة البشرية وغيّر النظرة إلى معبودته (الخمر) وفقاً لتصوراته وانفعالاته التي عاش.

أما مسلم فيختلف عن أبي نواس، إذ يبدو أنه أكثر هدوءاً في تصوراته نحو الخمر، ولم تخرج الخمر عن الصور التي نسجها القدماء حول خمرتهم فهو حريص على الانتقاء والاختيار لما يتناسب مع سلوكه الاجتماعي- لا مع تقلباته النفسية . ولذا فقد راح يستقصي أركان الصورة الخمرية ويستجمع إطارها العام ويستوحي تفاصيلها من تلك المصادر التراثية التي تركت أثرها في خمرياته حيث صورها زوجة تصلح للزواج ، وصور نفسه و رفاقه بعولا لها [(1)].

فمسلم لم يخرج عن المألوف في الخمر وكان مظهراً من المظاهر التي ترافق مجالس اللهو والمتعة ،وليس تصويره إياها بالعروس إلاّ عنصراً من عناصر قصيدته الخمرية التي قدّم لها، وهو في تعامله مع هذه العروس يبدو هادئاً وليس شديد الانفعال نحوها ليصل إلى مرحلة كتلك التي وصل إليها أبو نواس من وصف للعلاقة الزوجية وبيان ملامحها كاملة سواء أتصريحاً كان ذلك أم تلميحاً .إذن فمسلم يلتقي مع أبي نواس في تسمية الخمر بالفتاة العذراء أو العروس حيث يقول [(2)]:

لا تسقني الماءَ القُراح وهاتِـها   عذراءَ صافيةَ الأديم شمـــــــــــولا

وهي العروس التي قدم الخاطبون لطلبها[(3)]:

بَعَثْنا لها منا خطيباً لِبُضْعِهــا   فجاء بها يمشي العرضنة في مَـــهْلِ

---

(1) ينظر: التطاوي ،عبد الله ،أشكال الصراع في القصيدة العربية، 189- 190

(2) الديوان:56

(3) نفسه:36

وهذه العروس ذات مهر غالٍ وتستحق المساومة عليها حيث يقول[1]:

ولَدَيْهُم كَرْخِيـــةٌ شَمْسِيـّةٌ   قد خُلِّيت في دَنَّها أحـــــــــــــــوالا

حتى إذا بَلَغَتْ وحانَ خِطابُها   ساوَمْتُ صاحبها البِياعَ فغالــــــــى

لقد كانت نفسية أبي نواس سبباً في إخراج خمرته عن طبيعتها المألوفة ، أما مسلم فهو يأتي بصوره التي تأثر بها أو قرأ عنها، لذا فقد غفل في أحد أبياته عن هذه العروس حين جعل أباها خاطباً لها ولعل هذا يشير إلى واقع فكري اجتماعي انتشر في ذلك لعصر حيث أباح المجوس والمانوية الزواج من الأخوات والبنات،لذلك فيقول [2]:

وبِنْتَ مَجوسِيٍّ أبوها حليلُها   إذا نُسِبَتْ لم تَعْدُ نِسْبَتَها النَّهْرا

فكيف يكون أبوها خطيبها؟ إن هذه الصورة التي رسمها مسلم حيث جعل الأب خاطباً للخمرة تبين أن مسلماً كان يهدف إلى تكرار الصورة دون اهتمام كبير بجوهرها على خلاف أبي نواس الذي اهتم بكل جزئية فيها،ويمكن القول أيضاً إنّ نفسية مسلم كانت أكثر هدوءاً؛ فلم يخرج عن المألوف في التعامل مع الخمرة حيث ظلت مشروباً مُسْكِراً.

- الدلالة الاجتماعية

تتوافر دلالة الألفاظ الاجتماعية في استعمالها اللغوي في عدة مجالات في الخمريات. فمعنى الكلمة لا يتحدد من خلال معناها المعجمي فحسب فهذا ليس كل شيء في إدراك معنى الكلام فثمة عناصر "غير لغوية"ذات صلة كبيرةٍ في تحديد المعنى بل هي جزء أو أجزاء من معنى الكلام ،وذلك كشخصية المتكلم وشخصية المخاطب وما بينهما من علاقات وما يحيط بالكلام من ظروف ذات صلة له [3]فالسياق يكشف عن حقيقة الكلمة لأن الكلمة داخل الجملة

---

(1) الديوان:203

(2) نفسه:47

(3) ينظر ،بالمر ،علم الدلالة،تر:جميل عبد الحليم الماشطة،39

مرتبطة بما قبلها وما بعدها، وعلى القارئ أن يتتبع الكلمة داخل السياقات المختلفة لكي يفهم معناها ودلالتها فالمعنى لا ينكشف إلاّ من خلال وضعه في سياقات مختلفة[1].

فالمعنى يجري في النص على النحو الذي يرتضيه الظرف والسياق الاجتماعي ،وهو من أهم الآليات التي تبرز المعنى المختبئ وراء الظاهر، ومثال ذلك لفظة الكأس فالكأس في الخمريات لم تعد ذلك الإناء العادي أو المزورق لشرب الخمر،بل جسدت عالماً لمظاهر حضارية عدة شهدها الشاعر وصورها على كأسه ومن ذلك قول أبي نواس [2]:

تُدارُ علينا الراحُ في عَسْجَديةٍ	**حَبَتْها بألوانِ التصاوير فارسُ**
قرارتُها كسرى وفي جنبـــاتِها	**مهاً تدُريها بالقسيّ الفـــوارسُ**
فللخمر ما زُرّتْ عليه جيوبُها	**وللماء ما دارتْ عليه القلانِسُ**

وقوله [3]:

تُزَوَّجُ الخمرُ من الماء في	**طاسات تبرُ خمرها يَـفْـهَـقُ**
منطّقاتٍ بتصاويـــر و لا	**تسمع للدّاعي ولا تَنْـــــطِقُ**
على تماثيلَ بنـــى بابـــك	**مُحْتَــفَرٌ ما بينَهُم خَـــنْدَقُ**
كأنّهم والخمرُ من فوقهم	**كتائِبُ فـــي لُجّـــةٍ تغْــرق**

---

(1) ينظر ،الداية ،فايز،علم الدلالة بين النظرية والتطبيق،100 ، وينظر،فاخوري،عادل،علم الدلالة عند العرب، دراسة مقارنة مع السيمياء الحديث،28

(2) الديوان :250

(3) نفسه:272

فالكأس لم تَعد فضاءً للسائل، وإنما هي مجال لكل المتناقضات التي تتداخل فيها متمثلة في:

الحضارة	مقابلها البداوة
الأنا	ومقابلها المجتمع
حب اللهو	ومقابله نبذ قوانين المجتمع

ومن ذلك قول أبي نواس [1]:

كلما دارت الكؤوسُ تَغَـنّى **من لقلبٍ مُتيّمٍ ،مُستْهَـــــامِ**

خلِّ للأشقياء وَصْفَ الفيافي **اسقنيها سلافةً بســــــــلامِ**

وقوله [2]:

أرى للكأسِ حقــــــــاً لا أراه **لِغير الـكأسِ،إلا للــــــــــنديمِ**

هي القطبُ الذي دارت عليه **رحى اللّذاتِ في الزّمَنِ القديمِ**

وفي الأبيات السابقة يستطيع القارئ أن يتوصل إلى دلالات اجتماعية ترتبط بالواقع الذي عاشه الشاعر فعبّر عنه من خلال توظيفه للفظة الكأس، أولها أن هذه الكأس سجّلت إعجاب الشاعر بمظاهر الحضارة الفارسية فجعل الكأس مزينة بتصاويرها فأضحت الكأس سجلاً تاريخياً لتلك المظاهر ففي كل جانب من جوانبها ملمحٌ فارسي يدل على مدى إعجاب أبي نواس بها ويبيّن موقفه من الحضارة في مقابل البداوة ولذلك فهو يعبر في الأبيات التي تليها عن ذلك حين يجعل الكؤوس تعبيراً عن الأنا التي تريد السلام الموجود في الخمر وتدع الشقاء لأولئك الذين يصرّون على التمسك بمظاهر البداوة من وصف الفيافي وغيرها، ولهذا فإن الخمر وكأسها عبرت عن ذلك بدورانها فدورانها يعني حركتها والحركة تعني التغير وعدم الثبات وهذا ما يريده الشاعر؛ فالثبات يعني الجمود والموت ولكن الحركة تعني الحياة والتجدد الذي يقود إلى النّماء والتطور،وثالث هذه الدلالات هو أن الكأس والخمر متلازمان لا يمكن فصلهما،والخمرة هي

---

(1) الديوان :364

(2) نفسه :365

مجتمع اللذة وعنوانه ولا يمكن تعاطي الخمر إلا بالكأس أو ما ينوب عنها كالقارورة أو القدح أو الإبريق، فواجب النديم تعظيم الكأس لما حوته،وكأن الشاعر هنا يؤكد ضرورة احترام كل ما له علاقة بالخمر وأول ذلك كأسها .

ومن الألفاظ التي تكررت وكانت لها دلالتها الاجتماعية أيضاً ،لفظة الأصحاب؛ أو كما سماها التطاوي بقوله (العصابات) التي ارتضت لنفسها مسلكاً اجتماعياً انتهى بها إلى التحلل الخلقي والاجتماعي حيث أسرف أصحابها في عب كؤوس الخمر حتى حطموا أنفسهم في الوقت الذي حطمت فيه الخمر كثيراً من القيم والتقاليد الاجتماعية والتكاليف الدينية على الرغم من محاولات الدولة المتكررة لتتبع الخارجين ومراقبتهم وإيقاع العقوبات بهم، كما أنهم تحّدوا القيم والعبادات فلا يحلو لهم السكر إلا وقت الصلاة ،وكأنهم هنا يجاهرون بفكرة الزندقة التي امتزجتْ في جوهرها بروح التمرد والخروج على كل قيم المجتمع وتقاليده[1].

وللباحثة وقفة مع هذا الرأي ،فإذا كان الشاعر يهدف إلى تقديم صورة لعصابته التي تخرج عن تقاليد المجتمع، فلماذا يكرر ذكر أوصاف لهؤلاء الأصحاب بحيث يجعلهم من علية القوم حيث وصفهم بالشرف وسلامة العرض وكرم الأخلاق ؟حيث يقول [2]:

نازعها سادة غطـــارِفَـــــة　　　كـــأنهـــم من شقيقـة شـُــقِـــــقـوا

وقوله[3]:

سُقْياً لمجلس فتيانٍ أنادِمُــــهم　　　مــا فـــي أديمهــمْ وَهْـــيٌ ولا خلــــلُ

وقوله [4]:

ونَدْمانِ صدقٍ من خزاعة في الذّرَا　　　أَغَرّ كضــوءِ الصُّـــبْحِ،حُلْــوِ الشمائِلِ

---

(1) ينظر : القصيدة العباسية ،قضايا واتجاهات، 141

(2) الديوان :278

(3) نفسه:303

(4) نفسه :317

ويقول أيضاً [1]:

يوْمَ الْخَميسِ أقَمنا ساقِياً حَكَمــا	نَرَى حكومَتَـهُ عَدْلاً وما زَعَمَا
في مَجلسٍ لا نرَى ، فيما تَضَمّنَهُ	إنْ أنْتَ فَتّشْتَهُ في خُلقِهِ بَرَما
يا مَجلِساً ضَمّ فتياناً غَـــطارِفَةً	حازوا البَشاشَةَ والإنعامَ والكَرَمَا
وجوهُهمْ فيهِ ريحانٌ لِمَجلِسِهِــمْ	ولَفظُهُمْ لؤلؤٌ في سِـــلْكِـهِ نُظِمَــــا

ولعل الشاعر أراد من هذه الأوصاف أن يجعل أصحابه مقبولين اجتماعياً على الرغم من معاقرتهم الخمر التي بسببها تم رفضهم من المجتمع وتجنبهم الناس، فشربهم الخمر هو مظهر حضاري ولا يقلل من شأنهم فصفاتهم التي اتصفوا بها تشفع لهم وتزيل عنهم الاتهام الموجه إليهم، وهو يحاول أن يشكل مجتمعاً خاصاً بهم وهو في نظرهم يمثل الذي تمثل الحرية والحضارة، والمجتمعات الأخرى هي الدنيا والمتأخرة عن الركب.

ولقد تكررت الأوصاف التي ارتبطت بالساقي حيث جمال الوجه وحسن القد وروعة الهندام ،والقارئ لخمريات أبي نواس يستطيع أن يكوّن صورة عن طبيعة الملابس التي كان الساقي يرتديها فهي ملابس تعكس روح الحضارة كما يستطيع أن يرى مدى اهتمام الساقي بمظهره الخارجي حيث تصفيف الشعر والاعتناء بملامح الوجه وتنميقها ،وهذا يبين مقدار عناية العاملين في هذا المكان ببروز شخصياتهم لتتناسب مع عملهم والحاضرين فيه ومن ذلك قول أبي نواس [2]:

يسعى بها خَنِثٌ* ،في خُلقِهِ دَمَثٌ* يستأثرُ	الــعَـيـنَ فـي مـُسـتَـدرج الـرّائــي
مـــــقرَّطٌ، وافـــرُ الأرْداف ذو غُـنُــــجِ	كـــأنّ فــــي راحَـــتَـيْـه وَسْــمَ حِنـاءِ
قــد كســرّ الـــشَّـــعْرَ واواتٍ وَنَضّـــدَهُ	فــوقَ الــجَـبـيـن، وردّ الصّدغَ بالفاء

---

(1) الديوان:362

(2) نفسه:25

*خنث:المسترخي من النساء،ينظر:ابن منظور،لسان العرب،مادة (خنث)

*دمث:رقيق،ينظر:ابن منظور،لسان العرب،مادة (دمث)

وقوله [1]:

يدورُ بها ساقٍ أَغُّن تـرى لـــه　　　　علـى مُـسْتدار الأذن صُـدْغـاً مُـعقْرَبا

سقاهم و منّاَني بعيْنَيْه مُـنْيةً　　　　فـكانـت إلــى قلــبي ألـذّ وأطْـيَـبَــــا

وقوله[2] :

فاستَنْصِفِ الأقدارَ من أحْداثِـها　　　　فلَــطالــما لعبَــتْ بِـــكَ الأقْــدارُ

من كفّ ذي غَنَجٍ كأنَّ جبينَــهُ　　　　قَــمَــرٌ، وسائــر وجْهِــه ديــنـــــارُ

يُزْهى بَعَيْنَيْ شادنٍ وجبينِـــهِ　　　　والــخَـصــرُ فــيه لِـشِقْـوَتــي زِنَّــارُ

يسقيكَ كأساً من عصيرِ جُفُونِه　　　　وتـــدورُ أخـــرى مــن يــديــه عُــقَارُ

وقوله [3]:

أَحْسَنُ من وقفــةٍ علــى طلل　　　　كــأسُ عـقــار تَـجْـري علـى ثَـمِلِ

يديرُها أحـــورٌ ،به هَـــيَفٌ　　　　مـعتــدلُ الــخَلْــقِ ،راجــحُ الـكـفَلِ

وقوله[4] :

يسعى إليك بها أخو هَـــيفٍ　　　　عَـذْبُ الشمـائــل طـيّــب الــلُّثْــمِ

ذو وجنةٍ، خجلى مـــوّردةٍ　　　　وُقِــفَـتْ علــى الــتَّقبْـيل ،والشَّـــمَّ

و مَؤزَّرٍ يدعو الكهـول إلى　　　　خَـلْـع الأعــنَّةِ فــيه بــالــضَّـــمِّ

---

(1) الديوان:45

(2) نفسه:226

(3) نفسه :315

(4) نفسه:354

يسقيك كأساً من مُشَعْـشعةٍ ممـزُوجـةٍ مـن فيـه بـالـظُّلَـمِ

لقد وقف أبو نواس على صفات الساقي الخَلقية والخُلقية، وتكرارها في خمرياته تأكيدٌ لإعجابه به وبالدور الذي يؤديه في الخمارة خاصة وأنه يقرن حديثه عنه باستخدام الفعل المضارع الذي يدل على الحركة المستمرة في قوله (يسعى ،يسقيك، يدور) فالساقي هو العنصر الأكثر حيوية في خمرياته وهو الذي يؤدي الدور الأكبر في صوره الشعرية؛ لأنه المسؤول عَنْ تقديم الشراب له ،وحتى يتحقق ذلك لابُدَّ له من أن يحصل عليه من شخص يتمتع بالصفات التي تجعله مهيئاً لذلك فيقبل عليه الجميع و القارئ يستطيع تتبع تلك الصفات بالمخطط الآتي :

صفات الساقي عند أبي نواس

الخَلقية (والتجميلية)	**الخُلقية**
الوجه بدرُ العيون مكحولة أسنان الفم بيضاء لامعة الشعر أسود مصففّ بطريقة خاصة كأنه الواوات الهندام مرتب الأيدي مخضّبة بالحنّاء الجسم رقيق مُلْتَفٌّ	أخلاقه كريمة مخلص في عمله محبّ له نشيط فهو بين ذهاب وإياب (وهذا واضح في كلمة يسعى من السعاية) جيد في التعامل مع الآخرين

ومن الألفاظ التي تكررت أيضاً لفظة (عذراء) التي ارتبطت بالمرأة ،وقد توقفت الباحثة مع دلالة هذه اللفظة نفسياً وعلاقتها بالشاعر ،ولكن يبدو أن لهذه اللفظة دلالة اجتماعية أيضاً،فمن الصور الاجتماعية التي تجلّت في المجتمع البغدادي آنذاك عدم الزواج بالأرملة إذْ أصبح المجتمع يعاف المرأة إذا فارقت زوجاً واحداً ويلزم من خطبها العار والذلة[1]،لذا فقد يكون

(1) ينظر : حضارة العراق،124/5

هذا أحد الأسباب الذي دفع به إلى تكرار لفظة (عذراء) حين صور الخمر بها وإقبال الشباب عليها ليعكس بذلك واقعاً اجتماعياً عاشه المجتمع آنذاك فيقول [1]:

فهيَ فيه عروسُ خِدْرٍ وكِنٍّ ربِّيَتْ في النَّعيمِ بعدَ النَّعيــــمِ

في ظِلالٍ محفوفَةٍ بـــظِلالٍ من كُرومٍ ومن عريشِ كُـــرومِ

زُرْتُها خاطباً فزُوِّجْتُ بِـــكْراً فَفَضَـــضْتُ الختامَ غيرَ مُلـيمِ

ويشترك مسلم مع أبي نواس في تناوله للألفاظ الدالة على الكأس أو الساقي وحتى المرأة ولكنها عند مسلم تأخذ دلالتها الاجتماعية من وجودها في النص الخمري لتعبر عن فكر صاحبها وموقفه من مجتمعه وتدور تلك الألفاظ حول اللفظة الأكثر حضورا وهي اللّذات[2]:

لم أَصْحُ من لذّةٍ لا لا ولا طَــرَبِ وكَيْفَ يصحو قرينُ اللَّــهْو واللَّعِبُ

نفسي تُنازعني اللَّذات دائـبــــةً وإنِّما اللهّوُ واللّذاتُ مِــنْ أَرَبِــــــي

كم ليلةٍ بِتُّ مسروراً ومُغْتَبِــطــاً جَذْلان منغمسا في اللَّهوِ والطَّــربِ

وشادنٍ قال :هاك الكأسَ قُلْتُ له هاتِ اسقني من نِتاج الماءِ والعنبِ

لقد جاءت الكأس عنده متممة لرؤيته الشعرية ،فحياته لهو وطرب وهذه الحياة لها ما يميزها، فحيث يكون اللهو والطرب تكون اللذة بشرب الخمر ،فالكأس عنده ارتبطت بتلك الحياة اللاهية التي عاشها، وهي الوعاء الذي خصص لسكب الخمر فيه ،فقد ظلت الكأس محصورة في وظيفتها التي أعدت لها.

وتنتقل الكأس بين الندامى والأصحاب في حركة تدفع بالقارئ لتتبع مسارها ليصل معها إلى مراد الشاعر، وهو بلوغ اللّذة حيث يقول[3]:

---

[1] الديوان :350

[2] الديوان،209

[3] نفسه:40

وَدَارَتْ عَلَيْنا الكأسُ من كفّ طَفْلَةٍ   مُبتَّلةٍ حوراء كالرشء الـــطَّفْـل

وصولاً إلى قوله[1]:

وساقيةٍ كالرِّيم هيفــاءَ طَــفْلَــةٍ   بَعيدَة مهوى القُرْط مُفْعَمَةِ الحِجْـل*

تَنزَّه طرْفِي في محاسِنِ وَجْهِـهـا   إذا احْتُثَّتِ الطَّاساتُ يُغْني عن النُّقْلِ

سَأَنْقادُ للّذاتِ مُتَّـبِـعَ الصَّبـــا   لأُمْضِي هَمّي أو أُصيبَ فَتىً مـثلي

هَلِ الْعيشُ إلاَّ أَنْ أروحَ مع الصَّبا   وأغدو صريعَ الرَّاحِ والأَعْيُن النُجْلِ

إذا فكأسه دارت، وتنقلت بين الأيادي،ولكن حركتها كانت سبباً في متعة الشاعر المتحققة بالكأس المملوءة خمراً إلى اجتماعه بمن أحب.

والكأس مرتبط بالساقي أو الساقية ملازمة لهما، وكلاهما قادران على بعث المتعة في نفس مسلم حيث يقول[2]:

ودَارَ بها ظَبْيٌ مِنَ الإنس ناعِمٌ   ترود عيونُ الشُّرْبِ جانِبَه شزرا

فحثّ مِطيّ الرّاح حتّى كأنّـمـا   قفا أثَرَ العنقاء أو ساير الخِضرا

إذا ما أدار الكأس ثنّى بطرفـه   فعاطاهُمُ خمرا وعاطاهُمُ ســـحْرا

إلى أن دعا للسكر داعٍ فَمُوِّتوا   وكان مُدير الكأس أحسنهم سُكْرا

بل إن الساقي يشارك الآخرين في سكرهم ويتأثر بالخمرة ولطافتها حيث يقول مسلم[3]:

لَطَفَ المِزاجُ لها فَزَيّن كَأسَها   بقلادةٍ جُعِلَتْ لها إكليلا

قُتِلَتْ وعاجَلَها المُديرُ فلم تَفِظْ   فإذا به قَدْ صَيَّرَتْهُ قتيلا

---

(1) الديوان:43

*الحِجْل:واسعة الخلخال، ينظر: ابن منظور،لسان العرب،مادة (حَجَل)

(2) نفسه:51

(3) نفسه:57

والكأس بما تحويه سبب في كشف الأسرار؛ لأنها مذهبةٌللعقل حيث يقول [1]:

أديري عليّ الرّاح ساقِيَةَ الْـخَـمْرِ ... ولا تَسْأليني واسْألي الكَأْسَ عن أمري

كأنّكِ بي قَدْ أَظْهَرْت مُضْمَر الحشا ... لكِ الكَأْسُ حتّــى أطْلَعَتكِ على سِرّي

وَقَدْ كُنْتُ أقلي الرّاحَ أَنْ يَسْتَفزّنــي ... فتنْطِقَ كَأْسٌ عَــنْ لِــساني ولا أَدْري

إن هذا التشخيص للكأس حين جعله الشاعر ينطق فيكشف عن أسرار حامله يقود إلى حقيقة اجتماعية مفادها دور هذه الكأس في الكشف عن الخفايا، فالإنسان يحتفظ بأسراره في حالة الوعي، ولكنه في حالة اللاوعي بعد شرب الكأس يدخل عالماً آخر يدفعه للبوح بما يخفيه ،فما أن تنكشف الأسرار حتى يحصل الذي يتمنى فيقول [2]:

فَكُنْتُ نُديمَ الكأسِ حتى إذا انْقَضَتْ ... تعوّضتُ عنها ريقَ حَوْراء عَيْطَلِ

فمسلمٌ يرى الكأس وعاءً يحوي خمر ،ولكنه يكرر هذه اللفظة ليبين دورها في مجلس الخمر، فيبدأ بوضع الشراب فيها لتصل إلى يد الساقي الذي يقوم بدوره بتقديمها إلى طالبها،وبشرب ما فيها يصل الشاعر إلى مراده، كيف لا وهو صريع الغواني؟

والكأس والساقي صنوان لا يفترقان، وعلى الرغم من أن مسلماً لم يقدم أوصافاً للكأس كما فعل أبو نواس إلا أنه كوّن وشيجة قوية بين الكأس والساقي كما في الأبيات الآتية [3]:

وكأنّما السّاقي لدى إبريقــه ... بَدْرٌ أنارَ ضِــــياؤه فَتَلالا

يسقيك بالْعَيْنَين كأسِ صَبَابةٍ ... وَيُعيدُها من كَفِّـــه جِرْيالا

ولنا به كَأْسا هَوىً كلتاهمــا ... تُوهي القوى وتفترُّ الأوصالا

إبريقُنا سَلَب الغَزالة جِيدها ... وحكى المُديرُ بِمُقْلَتيه غَزالا

---

[1] الديوان:103-104

[2] نفسه:142

[3] نفسه:204

بَيْنا نرى السَّاقي بِأَحْسَنِ حالـــةٍ إذْ مَـــدّ حَبْلاً لِلفرارِ طوالا

نادَيْتُه ارْجِعْ لا عَدِمْتُك فاسـقنا وارْفِقْ بِكَـأْسِكَ لا تَكُنْ مِعْجالا

نَفْسي فِداؤُك من صريعِ مُدامَة مالَتْ بهامِـتِه الكؤُوسُ فمالا

فمضى على غُلَوائِه مُتَحَـــيِّراً سُكْراً وما ألـــقى لِقوْلي بالا

يقدّم الشاعر هنا كأسين ،أحدهما كأس الخمرة والآخر كأس الصبابة والعشق .والشاعر هنا يرغب في الاثنين معاً فيطلب من الساقي التلطف بكأس الخمرة التي يقدمها له فهذه الكأس تقود إلى الكأس الثانية التي يسعى لها الشاعر ألا وهي الوصال والود.

وقد تكررت لفظة (الساقي) في هذه الأبيات أكثر من مرة، ولكنه لم يقدم أوصافاً له تجعل المتلقي يتوصل إلى طبيعة الساقي وأحواله كما ظهر ذلك عند أبي نواس من اهتمام بوصف للساقي حيث شكله الخارجي، وصفاته المحمودة ،ولكن القارئ يستطيع أن يكوّن فكرة عن ساقي مسلم في الأبيات السابقة،فهو في اللحظة التي يحتاجه إليه فيها يكون قد استعد للرحيل فيناديه الشاعر ولكنه يكون في حالة من السكر والغياب عن الوعي، وهذا ما أوحى به قوله (مالت بهامته الكؤوس فمالا)،وقوله (فمضى على غلوائه متحيراً).ويبدو أن الشاعر قد وقف على عدد من أوصاف الساقي حيث ذكر مجموعة من الألفاظ التي دلت على ذلك حيث يقول [(1)]:

وقُلْتُ حينَ أدارَ الكأَسَ لي قَـمَـرٌ الآنَ حينَ تعاطَى القوسَ باريها

يا أمْلَحَ الناسِ كَفاً حين يَمْزُجُهـا وحينِ يَأْخُذُها صِرْفاً ويُعْطيـــها

قد قُمْتُ منها على حَدٍّ يُلائِمُـها فها كذا فأدِرْها بيننا إيـــــــها

إنْ كانت الخَمْرُ للألباب سالِبَــةً فإن عَيْنَيْك تَجْري في مجاريها

سِيّانَ كَأْسٌ من الصَّهْباء أَشْرَبُها ونَظْرَةٌ مِنْكَ عندي حينَ تُصْبيها

---

(1) الديوان:216

في مُقْلَتَيْك صِفاتُ السَّحْر ناطقـةٌ بلفظِ واحدةٍ شتّى معانيهـــــــا

فاشْرَبْ لعلّك أن تَحْظَى بِسَكْرَتِهـا فَتَصْدُقَ الكَأْسُ نَفْساً ما تُمَّنيــهـا

ومُخْطَفِ الْخَصْر في أردافِهِ عَمَمٌ يميس في خامةٍ رقّت حواشيــها

إذا نظرتُ إليه تاه عـن نظـري وإن شكوتُ إليه زَادَني تيهــــا

إن الألفاظ التي وصف بها الشاعر الساقي تدلل على مدى إعجابه به،فهو يتمتع بجمال الوجه،وسحر العينين، وامتلاء في الجسم يزينه ثوب رقيق ناعم.

ولا يجد القارئ في خمريات مسلم تكراراً للصفات،فهو يذكر هذه الصفات إذا اقتضى المجلس ذلك أو إذا كان الساقي – الساقية– من أولئك الذين تجمعت فيهم ميزات تجذب الحاضرين إليهم ،ولا يكثر مسلم في تعداد هذه الأوصاف إذ يكتفي بالحديث عن المظهر الخارجي دون تفصيل وهو يترك للقارئ حرية التخيل ومثال ذلك قوله [يميس في خامة رقّت حواشيها] لتبادر إلى الأذهان أنه يلبس ثوباً من حرير أو أي قماش يمتاز بالنعومة والليونة في حين أنّ أبا نواس يبدو أكثر تفصيلاً في ذلك، وساقي مسلم مُتَسرّعٌ، ينسى الآخرين وينشغل بالشرب وإمتاع نفسه، ولعل مثل هذا الاستنتاج سببه تلك الألفاظ التي وظفها الشاعر في خمرياته كما في قوله (مدّ حبلا للفرار طوالا، ناديته ارجع مالت بهامته الكؤوس فمالا ،وإنْ شكوت إليه زادني تيها).

وعند حديث مسلم عن صحبه وندمائه في شربه الخمر، يكون توظيفه للألفاظ الدالة على صفاتهم حيث يقول[1]:–

إذا ما تحسّاهـا الحليُم أخو النهى أسرَّ بها كِبراً وأبدى بها كِبرا

وقوله[2]:

---

(1) الديوان :50

(2) نفسه:131

وَلرُبَّ صـاحِب لَـذّةٍ نادَمْـــتُه		في رَوْضَةٍ أُنفُ كريم المَعْـــطسِ

وقوله[1]:

ومُهَـذَّبين أكــــــــــارم لا كــارم		أُدباء حازوا نَجْدَةُ وكمــا لا

ثاروا إلى صَفْقِ الشمول فَأَشْعَلوا		نيران حَرْبِ كؤوسِها إشعالا

إلى قوله [2]:

فإذا نظرتَ رأيتَ قَوْماً ســادَةً		ونَجابَةً ومهابَةً وجمـــــــالا

رَكِبوا المُدَام فأدبْرَت بِهِمُ علـى		سُبلِ السُّرور وأَقْبَلَتْ إقبــالا

وقد تجمعت في صحبه صفات تشبه صفات أصحاب أبي نواس، ففيهم القوة ورجاحة العقل وحسن التهذيب ، وعلى الرغم من ذلك تظل الخمرة الأقوى في ميدانهم فتسحرهم بلحظها وتأسرهم بقوتها فلا يستطيعون أمامها صبراً حيث يقول [3] :

قلوبُ الندامى في يديها رهينةٌ		يصيدونـها قَهْراً وتَقْتُلُهَم مَكْراً

فالخمر هي الفتاة البكر العذراء التي تمتعت بصفاتها لتكون قادرة على سلب العقول وتصبح هي الفاعل فيهم حتى وإن تمكنوا منها، فهي تخلص نفسها بالخديعة والمكر حيث يقول[4]:

فوافي بها عذراء كل فتى ندىً		جزيلَ الْعطايا غَيْر نِكْسٍ ولا وَغْلِ

أغارَتْ على كفِّ المُدير بِلَوْنِها		فَصَاغَتْ لَهُ مِنْها أنامِلَ كـــالذّبُل*

---

(1) الديوان:202

(2) نفسه:203

(3) نفسه، 49

(4) نفسه:37- 38

*الّبل:عظامٌ صُفرٌ كعضام الفيل،ينظر:ابن منظور،لسان العرب،مادة (ذبل)

أماتَتْ نفوساً من حَياةٍ قريبَـةٍ وفاتَتْ فَلَمْ تُطْلَب بِتَبْلٍ ولا ذَحْلِ

وقوله [1]:

أقامَتْ لنا الصهباءُ صَدْرَ قناتِها ومَالَتْ عَلَيْنا بالخَديعَةِ والخَتْـل

إذا ما عَلَتْ مِنّا ذؤابَةَ شـاربٍ تَمشَّتْ به مَشْيَ المُقَيَّدِ في الوَحْلِ

فَلا نَحْنُ مِتْنا مِيتَةَ الدَّهْرِ بَغْـتَةً ولا هِيَ عَادَتْ بَعْدَ عَلٍّ إلى نَهْـلِ

في الأبيات السابقة ما يكشف عن طبيعة خمر مسلم فهي في صفاتها تشابه الفتاة القادرة على جذب الأنظار بما تتمتع به من سحر وجمال ،ولكنّ مسلماً يحافظ على عذريتها فلا يذهب أبعد من ذلك كما فعل أبو نواس عندما تحدث عن الخمر وهي فتاة عذراء أو امرأة متزوجة ولعله يلتقي في التعبير عن الواقع الاجتماعي في الدعوة للزواج من الفتاة العذراء البكر حيث يقول [2]:

لا تسقني الماء القراح وهاتها عذراء صـافيــة الأديم شمولا

ويمكن القول إن تكرار مثل هذا الألفاظ عند مسلم كشف صور الحياة اللاهية في تلك الفترة حيث المرأة والخمر فلم يَعْمَد إلى تفصيل الحديث بالمتعلقات، ولكنه أراد بلوغ الهدف حيث المتعة واللذة المتحققة في الطرفين، أما أبو نواس فقد ركز عدسته على جزئية أدق ألا وهي الخمر وأخذ يتتبع متعلقاتها تتبعاً دقيقاً محاولاً الوصول إلى المثالية في كل طرف من أطرافها وهدفه في ذلك إعلاء شأنها وتعظيمه.

- أثر التكرار في الخمريات

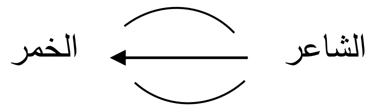
إن توظيف كل من الشاعرين لهذه الصور التكرارية التي تناولت الأحداث والأفعال والألفاظ ذات الدلالة أدت دوراً في الإلحاح والتأكيد على عنصر دلالي من عناصر الإرسالية ألا وهو الخمر،ونقله إلى المتلقي مباشرة، وما يعزز ذلك أنّ التكرار يقترن دائما بالهواجس

---

(1) الديوان:42

(2) نفسه:56

والأحاسيس الأساسية التي تدمن الحضور في البنية النفسية للشاعر كما يظهر في المخطط الآتي



فالتكرار يؤدي وظيفة دلالية تختلف باختلاف مقصدية الشاعر، فهو تارة يعبر عن قوة علاقته بالخمر ،وأخرى يؤكد فيها الذات الشاعرة في القصيدة الخمرية، وثالثة تبين نظرة الآخرين إليه، فإعادة اللفظ في الشعر ناتج عن عمق الإحساس وصدق الشعور فالشاعر يحس بقصور اللفظة الأولى عن أداء ما يعتملُ في نفسه فيعيده ؛لعله يبلغ بكثافة العبارة التعبير عن كثافة الشعور[1] .

ويعتمد التكرار في طبيعته على الإعداد لقوالب لغوية متنوعة مختلفة في إيقاعها وطاقاتها الإيجابية ،واللغة الشعرية ترتكز على الإثارة والانفعال فهي لغة انفعالية تتوجه إلى القلب،ويعد التكرار مثيراً أسلوبياً ذلك أنه منبعثٌ عن المثير النفسي، مفضٍ إلى نفس المخاطب بأثره، والتكرار الحاصل نتيجة له وقعه، إذ يدق اللفظ بعد ما يتكرر أبواب القلب موحياً بالاهتمام الخاص بمدلوله ، فيشعل شعور المخاطب إن كان خافتاً ويوقظ عاطفته إن كانت غافية[2] .

ومع أن لكل من الشاعرين رؤيته الخاصة نحو الخمرة التي عبّر عنها بطريقته ،إلا أنّ التكرار من الظواهر التي برزت فكانت موحية بجوٍّ انفعالي وإيقاعي يثير المتلقي ،ويمنحه توتراً كافياً لبلوغ المرام الذي قصده الشاعر لأن في التكرار شحنة إيحائية لا تؤديها اللغة دون إعادة وفيه إلحاح مستمر قد يخاطب الشاعر به الآخرين ،هذا الإلحاح يرافق الشاعر منذ الومضة الشعرية الأولى ولا يكاد يفارقه في جميع قصائده لأنه أصبح جزءاً منها.

"وبالتالي فإن تكرار كلمات بعينها عند أديب ما يعني أنها ذات رنين عنده وأنها لهذا ذات قوة إبداعية ملموسة [3]"،ولهذا فإن أبا نواس استطاع من خلال التكرار الذي بدا أكثر حضوراً عنده

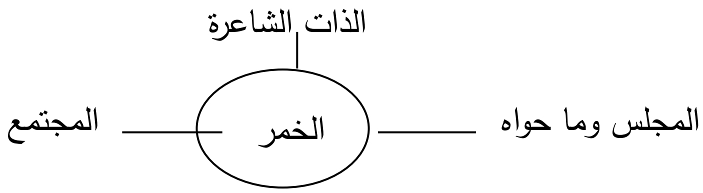
---

(1) ينظر:العاكوب ،عيسى ،العاطفة والإبداع الشعري، 206

(2) السيد ،عز الدين على ،التكرير بين المثير والتأثير،212

(3) السيد،شفيع ،الاتجاه الأسلوبي في النقد الأدبي،170

من مسلم أن يقف على عناصر الإرسالية الشعرية وكانت خمرته هي نقطة الارتكاز وقد دارت حولها الألفاظ التي تآلفت لتعبر عن نظرته منها ويمثل ذلك المخطط الآتي:-



ولم يختلف مسلم عنه كثيراً إلا في أن نقطة الارتكاز عنده هي اللذة التي من صورها الخمر.

الفصل الثانـي

التناص في خمريات أبي نواس ومسلم بن الوليد

التناص، مفهومه وأساليب توظيفه

يُعَدّ التناص واحداً من المفاهيم الأساسية التي قدمت في نهاية الستينات من القرن العشرين ضمن ما عرف "ما بعد البنيوية " وقد كانت (جوليا كرستيفا) أول من طرح هذا المصطلح حين عرفته بقولها: "إنه أحد مميزات النص الأساسية التي تحيل على نصوص أخرى سابقة عنها أو معاصرة لها، فهي نصوص تتم صناعتها عبر امتصاص نصوص، وفي الوقت نفسه عبر هدم النصوص الأخرى للفضاء المتداخل نصيّا"[(1)] .

وقد حلل (باختين) ظاهرة التناص دون أن يستعمل المصطلح نفسه، وتتابعت الدراسات بعد ذلك في كتابات الكثير من النقاد والأدباء أمثال (رولان بارت) و(تزفتان تودروف)، (جيرار جينت)وغيرهم من رواد الحداثة النقدية، وعلى الرغم من أن بذوره كانت أقدم من ذلك إذّ ساد في الماضي إحساس عام بأن دراسة أعظم الأدباء لا يمكن ان تدور في فلكهم وحدهم ؛ لأن مثل هذه الدراسة لا تكفي وحدها في تحقيق المعرفة الكاملة، ذلك أن معرفة الخلف ينبغي أن ترتبط بمعرفة السلف وأكثر المبدعين أصالة هو من كان في تكوينه رواسب من الأجيال السابقة، ولهذا لابُدّ من التعرف على الماضي الذي يمتد فيه وعلى الحاضر الذي يتسرب إليه وفصل كل منهما عن الآخر، وبهذا يمكن تقْدير أصالة الحقيقة، ويمكن أيضاً إعطاء الدراسات الأدبية دفعة جديدة تتجاوز أبحاث الستينات[(2)] .

فمفهوم التناص يرتبط – على نحو مباشر– بعملية القراءة، ليست القراءة التي يمارسها الناقد في تعامله مع النص فحسب وإنما النصوص الأدبية ذاتها تعد قراءة لنصوص سابقة[(3)]وبهذا فإن التناص هو عملية من عمليات الاستماع والمكاشفة سواء عند المبدع أم عند الناقد الذي يكشف عن هذه الظاهرة عند أديب ما وهي تمثل مستوى من مستويات القراءة .

---

(1) كرستيفيا، جوليا، علم النص، تر :فريد الزاهي ،78، 79

(2) ينظر : عزام، محمد، النص الغائب،تجليات التناص في الشعر العربي ، att//178.238.232/awn/book

(3) ينظر : البقاعي، محمد خير، دراسات في النص والتناصية ، 630

إذن فالتناص هو نوعٌ من العلاقات التي تنشأ بين نص أدبي وغيره من النصوص[1]، ومن هنا فإن أولى خصائص التناص الارتداد إلى الماضي واستحضاره لأنه أي التناص من أكثر الظواهر فعالية في عملية الإبداع الشعري، حيث يحدث تماس يؤدي إلى تشكيلات داخلية، قد تميل إلى التماثل، أو التخالف ، أو التناقض وفي كل ذلك يكون للنص موقف محدد إزاء هذا التماس الذي يصل أحياناً إلى درجة التنصيص[2].

لذا يجب أن يتم ربط كل نشاط إبداعي مماثل بعملية الوعي واللاوعي سواء عند المبدع أم الناقد، أي هل حضر النص وحده، أو أحضره المبدع عنوة، وهذا ما أشار إليه ابن خلدون حين ربط الإبداع بتناسي المخزون الأدبي وفير العمليات، دون أن يضر ذلك بقدرته الإبداعية في إيجاد علاقات لغوية جديدة تعبرّ عن العلاقات الفكرية التي يعيشها [3].

فالتناص امتداد وارتداد " استحضار" في آن معاً؛لأن المبدع لا يتم له النضج الحق إلا باستيعاب ما سبقه في مجالات الإبداع المختلفة وتوظيفها بما يخدم وحدات النص المتعالية من رؤى وأفكار جديدة ،وقد أشار إلى ذلك كلّ من العلاّق الذي رأى أن التناص ينتمي إلى الذاكرة الشعرية التي يعدّها بئراً طافحة بخزين لا ينتهي من القراءات المنسية والواعية، ويشير أيضاً إلى أن التناص لا يقوم على النصوص الأخرى فحسب،بل يتعداها إلى عمل كامل أو مجتزأ وقد يكون كذلك تلميحاً إلى شخصية أو مكان أو حادثة [4].

كما أكد ذلك أحمد مجاهد في قوله: كل ما يكتب من نصوص له شفرات وأصول قديمة، بعضها يدرك وبعضها شفرات منسية وأصول منظمة لا تُدْرك وإن كان المتلقي لايستطيع أن ينسى وجودها [5].وتظهر أهمية التناص في تكثيف البناء والتعبير، وفي قدرته على تحريك

---

[1] قنديل، فاطمة، التناص في شعر السبعينات،29

[2] عبد المطلب، محمد، عبد المطلب، محمد، قراءات أسلوبية في الشعر الحديث، 163

[3] ابن خلدون، المقدمة، 1105

[4] الشعرو والتلقي دراسات نقدية، 131

[5] أشكال التناص الشعري ،387

مخيلة القارئ[1]، لذا فإن النص يقوم كرابطة ثقافية ينبثق من كل النصوص ويتضمن ما لا يحصى من النصوص، والعلاقة بينه وبين القارئ هي علاقة وجود؛لأن تفسير القارئ للنص هو ما يمنح النص خاصيته الفنية، فالتناص يتعايش مع الشعر ويمنحه ثوباً جديداً،وينمي فاعليته التواصلية[2].

كما أن التناص يوسع من فضاء القصيدة، ويرفدها بطاقة إيحائية ودلالية جديدة، لذلك فإن إنتاج التناصات لا يتم إلا من خلال تقاطعها مع الذات التي يُعاد إنتاجها وإعطاؤها دلالات جديدة نابعة من ثقافة صاحب النص وإبداعه[3].

والتناص من القضايا النقدية المهمة التي التفت لها النقاد العرب القدامى والمحدثون، فمفهوم التناص هو مصطلح جديد لظاهرة أدبية ونقدية قديمة، فظاهرة تداخل النصوص هي سمة جوهرية في الثقافة العربية حيث تتشكل العوالم الثقافية في ذاكرة الإنسان العربي ممتزجة ومتداخلة في تشابك عجيب ومذهل [4].

فالمتأمل في طبيعة التأليفات النقدية العربية القديمة يصل إلى صورة واضحة لوجود أصول لقضية التناص فيها، حيث أظهر وجوده فيها تحت مسميات أخرى وقد أوضح محمد بنيس ذلك وبيّن أن الشعرية العربية القديمة قد فطنت لعلاقة النص بغيره من النصوص من الجاهلية وضرب مثلاً لذلك المقدمة الطللية التي تعكس شكلا لسلطة النص، ولعلاقة النصوص ببعضها وللتداخل النصي بينها، فَكَوْن المقدمة الطللية تقتضي ذات التقليد الشعري من الوقوف والبكاء وذكر الزمن فهذا إنما يفتح أفقاً واسعاً لدخول القصائد في فضاء نصي متشابك ووجود تربة خصبة للتفاعل النصي [5].

---

[1] العلاق، علي جعفر،الشعر والتلقي،دراسات نقدية، 133

[2] الغذامي،عبد الله، الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، 57

[3] الغذامي، عبد الله ،ثقافة الأسئلة، مقالات في النقد والنظرية، 119

[4] بنيس،محمد، الشعرالعربي الحديث،3: 182

[5] نفسه،والصفحة نفسها

وقد دار جدل طويل بين النقاد القدامى الذين درسوا هذه الظاهرة وأدرجوها تحت مسميات مثل الموازنات ،السرقات، المعارضات ،للكشف عن الصلة بين النص القديم والنص الجديد، إلاّ أنّ هذا الجدل يشير إلى انشغال الثقافة العربية بعلاقة النصوص ببعضها بعضاً من ناحية ومن ناحية أخرى إدراكهم للغة والأسلوب من جهة وبنية الخطاب من جهة ثانية، وهكذا أنزلوا الأولى منزلة السرقة والثانية منزلة الإجبار الذي هو شرط أسبق في بناء الخطاب، وبذلك يكونون قد أدركوا مضمون التناص"[1].

أما النقاد العرب المحدثون فقد عرفوا هذا المصطلح متأثرين بالدراسات اللسانية الغربية الحديثة كمصطلح مستقل له أصوله ونظرياته وتداعياته، ففي الأدب العربي المعاصر حظي مفهوم التناص باهتمام كبير لشيوعه في الدراسات النقدية الغربية نتيجة للتفاعل الثقافي وتأثر الأدب العربي بالاتجاهات الأدبية الغربية، وكانت دراسة التناص في بدايتها قد اتخذت شكل الدراسة المقارنة وانصرفت عن الأشكال اللفظية والنحوية والدلالية.[2]

وقد تعددت تعريفات النقاد العرب المحدثين لهذا المصطلح، وعلى الرغم من تعددها فقد ظلت تدور حول جوهر التناص الذي يصب في النهاية في كونه تأثر نص بنص سابق، وقد أضاف "بعض النقاد إلى هذه التعريفات ذكر التحولات التي تحدث في النص الجديد نتيجة تضمينه للنص الأصلي مع احتفاظ كل منهما بمزاياه وأصدائه وتتركز قدرة الشاعر اللاحق على تعميق إيحاءات النص بحيث يعطيه أبعاداً جديدة كما عرفه أحمد الزعبي بأنه "يتضمن نص أدبي ما نصوصاً أو أفكار سابقة عليه عن طريق الاقتباس أو التضمين أو الإشارة أو ما شابه ذلك من المقروء الثقافي لدى الأديب بحيث تندمج هذه النصوص أو الأفكار مع النص الأصلي وتندغم فيه ليتشكل نص جديد واحد متكامل [3]، ومهما تعددت التعريفات فإنها كلها تدور حول فكرة التناص الذي هو في كونه تأثر نص بنص سابق .

---

(1) ينظر: العلاق،علي، الدلالة المرئية، 52

(2) داغر، شربل،التناص سبيلا إلى دراسة النص الشعري، مجلة فصول ،مج(16)، ع(1)، القاهرة، 1997، 130-131

(3) التناص نظريا وتطبيقا،11

ويستقي الشاعر التناص من مصادر مختلفة متباينة ومنها المصادر الضرورية ،وهي المصادر التي يكون فيها التأثير طبيعياً وتلقائياً وهو ما يسمى بالذاكرة أو الموروث العام مثل المقدمة الطللية في القصيدة الجاهلية، والمصادر اللازمة وهي داخلية تتعلق بالتناص الواقع في نتاج الشاعر نفسه، والمصادر الطوعية أو الاختيارية وهي تشير إلى ما يطلبه الشاعر عمداً في نصوص متزامنة أو سابقة عليه وهي مطلوبة لذاتها[1].

- **آلية توظيف التناص**

للشعراء أساليبهم المتعددة في توظيف التراث بأنواعه المختلفة، ذلك أن تقنية التناص تعتمد على إلغاء الحدود بين النص والنصوص أو الوقائع أو الشخصيات التي يضمنها الشاعر نصه الجديد حيث تأتي هذه النصوص موظفة ومذابة في النص فتفتح آفاقاً أخرى دينية وأسطورية وأدبية وتاريخية عدة، مما يجعل النص ملتقى لأزمان ولأحداث ولدلالات عدة، فيصبح النص غنياً حافلاً بالدلالات والمعاني، لذا فإن القصيدة تصبح عملاً فنياً يجسّد لحظة فردية خاصة ،وهي في أوج توترها وغناها، وهذه اللحظة تتصل على الرغم من تفردها بتيار من اللحظات الفردية المتراكمة الأخرى؛ "ذلك لأن التناص يقدم مفهوماً جديداً لمصطلح الكتابة،فهي ليست رسماً للأصوات اللغوية على الورق بل تمثل وجوداً كلياً له تفاعلاته الذاتية وقوانينه النوعية كما يقدم مفهوماً جديداً لمصطلح (النص)فالنص المكتوب حتماً يتصف بصفات محدودة بدونها قد يكون أثراً أو عملاً أو ما شئت لكن النص الذي يستحق هذه التسمية ذو سمات جديدة تماما[2]"، وهو ما يسميه الغذامي (بتناص النصوص) فالنص ابن النص[3] ؛فكل نص هو إناء يحوي بشكل أو بآخر أصداء نصوص أخرى، ولا شك أن الشاعر يتأثر بتراثه ويبني عليه شعره، فالتناص أمرٌ لا مفر منه ،وهو موجود في كل نص شعري إذ إنه لا فكاك للإنسان من شروطه الزمانية والمكانية ومحتوياتها[4].

---

(1) ينظر: داغر، شربل، التناص، 132- 134

(2) ينظر: ماضي ، شكري عزيز، إشكاليات النقد العربي الجديد،174

(3) ثقافة الأسئلة ،مقالات في النقد والنظرية، 119

(4) مفتاح، محمد، تحليل الخطاب الشعريُ استراتيجية التناص،123

وينقسم التناص حسب توظيفه في النصوص إلى التناص الظاهر، ويدخل ضمنه الاقتباس والتضمين ويسمى أيضاً التناص الواعي أو الشعوري،أما التناص اللاشعوري (تناص الخفاء) ويكون المؤلف فيه غير واع بحضور نص في النص الذي يكتبه[1].

وعند الحديث عن أساليب توظيف التناص فهناك طرقٌ عدة منها استعارة النص الغائب على مستوى الجملة أو العبارة دون أي تبديل فيها [2] ،ومنها استعارة النص الغائب على مستوى الجملة أو العبارة والعمل على تحويره تحويراً يتناغم في المعنى مع النص المرجعي ويسمى هذا النوع من التناص بالتناص العلائقي ، ذلك لأن بعض النصوص يهيمن عليه المكون العلائقي على حساب المكون التحويلي، بمعنى أن النص اللاحق قد يكتفي بالدخول في علاقة مع النص السابق من باب التقليد لا من باب التحويل [3]. وهناك التحوير الذي يؤدي إلى قلب معاني الجملة الشعرية قلباً يبدلها في صورة نقيضة لها وذلك بالاتكاء على المصادر التي ذكرت سابقاً، وهي المصادر الضرورية والمصادرة الاختيارية، ويدخل هذا النوع من التحوير ضمن التناص الأسلوبي، وتوظف فيه تقنيات التكثيف والانزياح ليخلق توسعاً دلالياً أكبر منه في النوع الأول[4].

وعليه فإن مصادر التناص تتعدد وتتباين، تبعاً لمخزون الشاعر المبدع، كما تتنوع طرق توظيفه لأحد العناصر التراثية داخل بنية النص، مما يؤدي إلى وجود عناصر غائبة في النص وهي على قدر كبير من الحضور في الذاكرة الجماعية لقراء عصر معين إلى درجة أنّ القارئ يجد نفسه بإزاء علاقات حضورية[5]، ويصبح النص الفضاء الذي يتحرك منه القارئ بحرية معتمداً على ذخيرته من المعرفة؛ وذلك لإرجاع النص إلى عناصره الأولى التي أسهمت في تشكيله[6]،فالمعرفة هي ركيزة تأويل النص من قبل المتلقي ،فكل حضور ذهني لدلالة ما أثناء

---

(1) ينظر،العاني، شجاع (الليث والخراف المهضومة دراسة في بلاغة التناص الأدبي)،مجلة الموقف الثقافي،ع(17)،السنة الثالثة 1998،دار الشؤون الثقافية،بغداد، 84-105

(2) ينظر: عمايرة، حنان، شعر محمد القيسي دراسة أسلوبية، ، رسالة ماجستير ،الجامعة الأردنية ،عمان، 2005، 114

(3) ينظر: العاني، شجاع، دراسة في بلاغة التناص الأدبي ،90

(4) ينظر: الصمادي، امتنان، شعر سعدي يوسف دراسة أسلوبية،81

(5) تودوروف،تزفتيان،الشعرية، تر: شكري المبخوت و رجاء بن سلامة،30

(6) انجنو، مارك، مفهوم التناص في الخطاب النقدي،ترجمة أحمد المديني ،102

قراءة النص مرده إلى التناص وحينئذٍ فالبحث عن مصدر لذلك الصدى ضروري في المخزون الثقافي الخاص[1]،وللتعرف على كيفية استثمار الشاعر له، والذائقة الشعرية تميل إلى الاستمتاع بتأويل التناص في النص كلما كانت الصلة بين النصين أخفى وأعمق، حيث يمنح القارئ وقفة تأملية بين دلالاتين مختلفتين تتحدان معاً في نص واحد جديد مثيرة دلالات أخرى جديدة تحمل أكثر من بصمة وأكثر من بعد.

- أنواع التناص

- التناص الديني

اعتمد الشعراء النص الديني في كثير من شعرهم، فقد كان كتاب الله مصدراً رئيساً نهل منه الأدباء الأوروبيون صورهم وشخصايتهم ونماذجهم، وتأثر الأدباءالعرب بمصادر الثقافة العربية الإسلامية، وفي مقدمتها القرآن الكريم، فاستمدوا من هذه المصادر الإسلامية الكثير من الموضوعات والشخصيات التي كانت محوراً لأعمال أدبية عظيمة[2].

فالموروث الديني مصدرٌ من المصادر التي عكف عليها الشعراء العرب ،واستمدوا منها شخصيات تراثية عبّروا من خلالها عن بعض الجوانب من تجاربهم الخاصة[3]، فالشاعر يسترفد تراثه أدوات وعناصر ومعطيات، فيوظفها لتجسيد رؤية معاصرة له، وهو يثري هذه العناصر التراثية بما يكتشفه فيها من دلالات إيجابية وبما يفجّره من قدرات تعبيرية متجددة بحيث تتصف هذه العناصر غنىً وحيوية وتجدداً وقدرة على البقاء، والتراث هو منجم بكر غَنِّيٌ بالكنوز النادرة لا ينفد عطاؤه. فقد وجد الشاعر بين يديه تراثا بالغ الغنى متعدد المصادر والموارد،وقد أدرك أن المعطيات التراثية تكتسب لوناً خاصاً من القداسة في نفوس الأمة، كما أن الأديب يبعث في الكنوز التاريخية التجدد والحيوية والعطاء[4].

---

(1) مفتاح،محمد،تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص ،123

(2) ينظر : زايد،علي عشري،استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر،75

(3) ينظر : نفسه،والصفحة نفسها

(4) ينظر : حامد،عبد المجيد عبد العزيز،أعشاب القيد والقصيدة التجربة الشعرية عند المتوكل طه، 93- 94

وهكذا يصبح النص الديني تعزيزاً للشعر والشاعرية ومنبهاً للذاكرة ومحفزاً لحافظة المتلقي، ذلك أن الشاعر عندما يتمثل النص القرآني بألفاظه وعباراته وشخصياته وقصصه فإنّه يعمل على توجيه قوة ضاغطة إلى المتلقي بالتعامل مع هذا التمثيل واستشفاف عناصره القائمة على المماثلة أو المخالفة، مما يدفعه إلى استحضار النص القرآني الغائب أولاً، ثم يرتد منه إلى الخطاب الحاضر ثانياً ثم يعقد العلاقة بينهما ثالثاً، وهي علاقة تقوم على التناص، ومن هنا يتبدّى للمتلقي أنّ النص الشعري منسوج تماماً من عدد من الاقتباسات والمراجع والأصداء سابقة أو معاصرة له تتجاوز النص من جانب إلى آخر في تجسيمية واسعة[1].

وللموروث الديني حيزه في شعر الخمر عند أبي نواس، وقد تميز بتعدد آلياته وأشكاله وصوره، ابتداء بتعامله مع الطقوس الدينية والعبادات، مروراً بالرموز والشخصيات الدينية البارزة،انتهاء بالإشارة لبعض القصص الدينية التي تخدم نصه الشعري،فقد عُرِف أبو نواس بسعة اطلاعه، إذْ لم يكتْفِ بالشعر واللغة،وسعى إلى طلب الفقه والتفسير والحديث، كما طلب علم الكلام الذي وصله بالثقافات التي كان يتصل بها المتكلمون، فاتصل بالثقافة الهندية والفارسية واليونانية وقد تجلّى ذلك في شعره الخمري وغيره[2]، أما مسلمٌ فقد جهد نفسه في صنع الشعر حيث أقبل يتمثل نماذج الشعر القديم جاهلية وإسلامية، بكل معانيه وصوره وأسلوبه، وأضاف إلى هذا التمثل تمثلاً لا يقلّ عنه عمقاً ولا دقة لنماذج الشعر العباسي عند بشار ومعاصريه، وبذلك التأم القديم والجديد في نفسه، وعاش ينفق حياته الفنية في المزج بينهما مفكراً في كل التراث الشعري الذي سبقه وناقداً ومحللاً ومستنبطاً.

ومن الألفاظ التي ارتبطت بمظاهر العبادة:(التسبيح،السجود،المحراب، التلبية، السعي)، وأبو نواس يستدعي هذه الألفاظ في شعره ويوظفها في خمرياته بدلالة جديدة، وهو بهذه الإشارة اللغوية يستثير النصوص المرجعية في ذهن المتلقي فتحثه على البحث عن العلاقات الاستعارية والمجازية الكامنة في النصين، كذلك فهو يتيح له فرصة الاستدلال على درجة الانزياح في النص المرجعي، إذْ يتراءى في النص الوليد ويبدأ المتلقي ببناء نصه التأويلي لهذا الانزياح،

---

(1) ينظر : البقاعي، محمد خير ،دراسات في النص والتناصية،16

(2) يننظر : ضيف، شوقي، العصر العباسي الأول، 223

ولعل المقارنة بين الغائب والحاضر هي العنصر المحرك لهذا التأويل، ومن ذلك ما قاله في خمرية له[1] :

وبَيْنا نراها في النَّدامى أسيــــــــرةً	**إذا اندفعت فيهم، فصاروا لها أسرى**
إذا أصبحت أهْدَتْ إلى الشَّمْسِ سَجْدةً	**وتَسْجِدُ أخرى حين تسجد للمسـرى**

إلى قوله[2]:

فَشَبّهتُ كأسَــــــيْهِ بكِفَّيْه إذْ بدا	**سراجَيْن في محرابِ قِسَّ إذا صلّى**

وقوله [3]:

كَأَنَّــما الــــكَأْسُ إذا صُفِقتُ	**قنديلُ قسٍّ وَسْـط مِحــرابِــه**

وقوله في قصيدة بعنوان (أنضاء العبادة)[4] :

دَعِ البساتــينَ مِنْ وردٍ وتفــاح	**واعدل ـ هُدَيْتَ ـ إلى ذات الأُكَيْراح**
واعْــدِلْ إلــى نــفرٍ،دقّت شخوصهم	**من العبــادة إلا نِـضْوَ أشْبَــــاح**
يكــرِّرون نــواقيساً مُرجَعَّــــــة	**علــى الــزَّبُــور، بإمْساءٍ وإصْبــاح**
تَنْأى بِسَمْعِك عن صوتٍ تَـكرّهُــه	**فلستَ تَسْمَـعُ فـيـهِ صَـــوْتَ فــلاّح**
إلاّ الدراسة للإنجيــــل مــن كُتُبٍ	**ذِكْـرَ المسيح بـإبــلاجٍ وإفصــــاح**
يا طيبَهُم وعتيقُ الرّاح تُحْــــفَتُهُمْ	**بكــلَّ نَــوْعٍ مــن الطَّاساتِ رَحْــراحِ**

(1) الديوان : 31- 32

(2) نفسه: 13-32

(3) نفسه:68

(4) نفسه:107- 108

*مدارع:مفردها مدرعة وهي ثوب لا يكون إلا من صوفٍ يشبه العبادة، ينظر: ابن منظور،لسان العرب،مادة (درع)

يَسقيكها مُدْمَجَ الخَصْرَيْنِ،ذو هيف   أخو مدارع* صــوف فـــوق أمســاحِ

لقد قدم أبو نواس في هذه الأبيات عدداً من مظاهر العبادة الدينية المرتبطة بالديانة المسيحية من مثل(قس، قنديل قس، نواميس، الزبور، الإنجيل، المسيح والأمساح[1]) ، ومثل هذه الإشارة تشير إلى وقوفه الدقيق على طقوس المجوس واليهود والنصارى وعقائدهم[2]، ويقوم التناص هنا على فكرة التقابل بين أمرين ففي الجانب الأول نجد الكأس بما حوته من خمر، وقد حُمِلّتْ بين الأيادي فكانت في حالها كحال السراج أو القنديل الذي حمله الراهب داخل محرابه ولعله بذلك يحاول إضفاء نوع من القداسة والرهبة على هذه الخمرة التي تشع نوراً وتتلألأ فتمنح المكان روح النقاء والصفاء.

ويقوم التناص في الأبيات التي تليها على عنصر المفارقة، ذلك أن القارئ يسير مع الشاعر في جوّ روحاني، فيرى أشخاصاً قد ضعفت أجسادهم من كثرة العبادة، ويسمع أصوات الأجراس والترانيم للإنجيل وزبر داود التي تعلي من شأن المسيح ـ عليه السلام ـ حتى يطلع علينا الشاعر بقوله(يا طيبهم وعتيق الراح تحفتهم)، فهذا يعني أنه وجد اللذة الخالصة ،وجد الخمرة المعتقة التي لا تُسقى بالكأس بل بالكؤوس الواسعة ليمتلئ جوف الشاعر جيداً منها، وهناك يقوم على السقاية راهب يرتدي ثوب الرهبنة.

لقد جعل الشاعر من هذه المظاهر الدينية المسيحية جزءاً من قصيدته الخمرية فامتزجا في نص واحد هي القصيدة نفسها، وحدث بينهما تفاعل خلاق منح النص الشعري فرصة للتعبير عن النوازع النفسية الكامنة في نفس الشاعر التي تدفع القارئ للبحث عنها، فإذا كان النص لا يقدم كل ما في جعبته على سواد الصفحة فإن على المتلقي أن يلجأ أحياناً كثيرة إلى القيام بعمليات استدلالية بسيطة[3] ،ومثل هذا التناص مع المظاهر الدينية المسيحية إنما يبين هروب الشاعر إلى تلك الأماكن التي يقطنها الرهبان وهي ذات الأكُيراح حيث يطمئن الشاعر وتستريح نفسه فلا يسمع صوتاً يناديه للصلاة من ناحية، ومن ناحية أخرى يكشف هذا التناص عن بحث

---

(1) الأمساح :أثواب سوداء يلبسها الرهبان،ينظر :ابن منظور،لسان العرب،مادة (مسح)

(2) ينظر :الفن ومذاهبه في الشعر العربي، 123

(3) مفتاح،محمد، دينامية النص، 27

الشاعر الدائم عن خمرته المعتقة، فهو لا يترك مكاناً إلا وبحث فيه.وفي هذا التناص ما يشير إلى أنّ أمكنة العبادة أصبحت هي الأخرى أماكن لسقي الخمرة والدليل على ذلك أن الراهب هو الذي قدّمها لـه، ولعله يستوحي من هذا الجو القداسة التي يمنحها لخمرته مما يؤدي إلى شحن الموقف والتأثير في المتلقي، ولا يكتفي بذلك بل يجعل لها صوتا ناطقاً،ولكن صوتها يحكي قصة القس الذي يحمل صليبه ويصلي له فيقول [1]:

كأنّ هديرَها في الدَّنّ يحكي　　　قراه القَسَّ قابله الصّليبُ

وتصبح ألفاظ السجود والصلاة والتسبيح والتلبية من مظاهر الطاعة، ولكنها ليست طاعة العبد لربه المعبود، بل هي طاعة الساقي لشاربه أو طاعة الشارب لكأسه ،ومن ذلك قول أبي نواس[2] :

وليلةِ دَجْنٍ قد سَرَيْتُ بفتْيةٍ　　　تنازِعُها نحو المُـــدام قلوبُ

إلى بيت خَمّارٍ ودونَ محلِّه　　　قصورٌ منيفاتٌ لنـــا و دروب

إلى قوله [3]:

وبادر نحو الباب سَعْياً مُلَبَّيا　　　له طربٌ بالـــزائرين عجيبُ

فأطْلَقَ عن نابيْه،وانكبّ ساجداً　　　لنا،وهو فيما قد يظنّ مصيبُ

وقال: ادخلوا حُيّيتُمُ من عصابةٍ　　　فمنزلكُم سَهْلٌ لـــديَّ رحيبُ

فالساقي يسعى ويلبي ويسجد، ولكنه يسجد لعصابة خصصت وقتها جلّه لشرب الخمرة والتمتع بها، وهذه العبادات لا تُؤدّى إلا للمعبود، ولكن الشاعر يجعل هذه العبادات موجهة له ولعصابته ،وهو بهذا يهدف إلى إعلاء شأنه وشأن صحبه فشربهم الخمر لا يقلل من قدرهم، بل

---

(1) الديوان:42

(2) نفسه: 54

(3) نفسه: 55

يوجب لهم السمع والطاعة وإفساح المجالس لهم لتكون رحبة تليق بمقامهم، وإذا كان الساقي يسجد لشارب الخمرة فإنّ الشارب يسجد لخمرته إذا أعطته ما يطلبه منها حيث يسجد لها، وفي ذلك يقول أبو نواس [1]:

يَخِرّ لصرف الكأس في السُكْر ساجداً　　　وإن مُزجت صلى عليها وكبّرا

فخمرته إن كانت صافية سجد لها وذلك بسبب شعاعها الناتج عن شدة صفائها مما يوجب ذلك الفعل لها، فإن مُزجت أصبحت الصلاة واجبة عليها ؛لأن المزج خفف عنها نورها المتلألئ والتكبير عليها إشارة إلى فقدانها صفة من صفاتها وهي السُكْر.

ومن أمثلة التناص الديني الذي يتناوله الشاعر بالنقض والهدم حديثه عن مجموعة الآراء الفقهية تجاه عدد من المظاهر الدينية في الإسلام حيث (الصلاة والزكاة والصيام والحج والجهاد) وموقف الإسلام من الخمر وقد ظهر ذلك في خمريته التي هي بعنوان فتوى فقيه حيث يقول[2]:

قلْ للعـذولِ بـــــحانَةِ الخَمّـــــارِ　　　و الشّرْبُ عند فصاحةِ الأوْتـــارِ
إني قصَدْتُ إلى فَقِيـهٍ عالــــــمٍ　　　متنسّكٍ، حَبْرٌ من الأحْبَـــــــارِ
متعـمّقٍ فــي دِيـــنـهِ مُتَفَقّـــــهٍ　　　متبصّرٍ في العلمِ والأخْبَـــــارِ
قلـت: النّــبيذ تُحلّه ؟ فـأجـاب: لا　　　إلاّ عُقَاراً تَرْتمـي بـشَــــــرَارِ
قلتُ : الصلاة ؟ فقال: فرضٌ واجـبٌ　　　صَلِّ الصّلاةَ ، وبَتْ حليفَ عُقــارِ
اجمعْ عليك صَــلاة حــوْلٍ كـامــلٍ　　　من فرضِ ليلٍ، فاقْضهِ بنهــــارِ
قلتُ : الصّيـــام ؟ فقــالَ لـي:لاتَنوهِ　　　واشْدُدْ عُرَى الإفْطارِ بالإفطـــــارِ
قلتُ: التصَدّقَ والزكاة ؟ فقـال لــي:　　　شـيءٌ يُعَدّ لآلَـة الشّطّــــــارِ
قلتُ : المناسك إن حجَـجتُ؟فقال لي　　　:هــذا الفُــضُــولُ، وغايـةُ الإدبارِ
لا تأتِيَنّ بـلادَ مكّةَ مــــــحرِمــاً　　　ولَوَ انّ مكّة عنْد بابِ الــــــدّارِ
قلتُ : الطّغاة ؟ فقال لي لاتـغزُهــمْ:　　　ولَوَ انّهُمْ قَرُبُوا من الأنْبَـــــــارِ
سالمـهمُ واقتصّ منْ أوْلادِهِـــــــمْ　　　إنْ كنْتَ ذا حَنَقٍ على الكفّــــارِ

---

[1] الديوان: 222

[2] نفسه: 209، 210

واطعنْ برمحِكَ بطنَ تلك وظـــهــرَ ذا   **هذا الجِهادُ، (فنعْمَ عُقْبَى الـــدارِ)**

قلتُ: الأمانَةَ هل تُرَدّ ؟ فقال لـــي: **لا تَرْدُدِ القِطْميرَ من قِنطـــــارِ**

لاهَمَّ إلاّ أن تــكون مُضَمَّـــــنــاً   **دَيْناً لصاحبِ حانَـةٍ أو خمّــــارِ**

فارْدُدْ أمانَتَهُ علـــــيْهِ، وَدَيْنَــــه   **واحْتَلْ لذاكَ ، ولوْ بِبَيْـــعِ إزارِ**

قلتُ : اعتَزَمتُ، فما ترى فــي عازبٍ   **متغرّبٍ، متقاربِ الأسْفـــــارِ؟**

فـأجـابنـي: لـك أنْ تـلَذّ بـزَنْـيَـةٍ   **من جارَةٍ وتَلوطَ بابنِ الجـــارِ**

ودنَا إليّ وقال: نُصْحــكَ واجـــبٌ   **زَيّنْ خِصالكَ هذه بقِمـــــارِ!**

وفي هذه القصيدة يذكر الشاعر عدداً من مفاهيم الإسلام ، ولكنه قدمها بطريقته الخاصة التي تعكس فلسفته وموقفه منها ويمكن رصد موقفه بالآتي :

المصطلح الشرعي	موقف الإسلام	موقف أبي نواس
الصلاة	فرض واجب ولا يقترب منها شارب خمر وتُصلّى في وقتها	تجوز الصلاة مع شرب الخمرة وإن فات ميعادها قُضِيتَ
الصيّام	فرض واجب	الإفطار أولى منه
الحجّ	واجب لمن استطاع إليه سبيلا	غير واجب حتى ولو كانت مكة بباب الدار
الغزو	وسيلة القضاء على أعداء الدين	المسالمة وعدم العداء
الأمانة	ردّها واجبٌ في حالة اليسر	ردّها واجب ولو اقتضى ذلك بيع الإزار إذا كان الدين لصاحب خمارة
الزنا واللواط	حرام فهو سبب في اختلاط الأنساب	وسيلة المتعة واللذة
الأخلاق	زينة المؤمن الأخلاق الكريمة	زينة الإنسان الخمر وشربها

ونظرة أبي نواس لهذه المظاهر العبادية تكشف أمرين أولهما اصطدام الوعي الفردي بالقيم الجماعية داخل النص وهذا هو ديدن معظم الشعراء، فالشاعر يشاهد الواقع حوله بمنظاره الذاتي وليس من المنظار الاجتماعي فهو يسقط الكثير من اعتباراته بينما يؤكد بعض الجوانب

ويصبّ عليها اهتمامه،وهو في وقوفه هذا يكوّن صياغة جديدة تتناسب ومزاجه الخاص[1] فالصلاة والصيام والحج ورد الأمانة إلى أصحابها من المظاهر التي لم ينكرها أبو نواس، ولكنه قدمها بالشكل الذي تتفق فيه مع مزاجه، وثانيهما: أن القصيدة بعنوان فتوى فقيه، فكلمة فقيه نكرة غير مخصصة وعدم تخصيصها يجعلها مبهمة فمن الفقيه هنا؟ إنه أبو نواس نفسه فقد تقمص شخصية أخرى فأخذ يوجه خطابه إليها محاولاً الكشف عن أزمته الداخلية، والتعبير عمّا يرنو إليه حتى وإن خالف الجماعة. فالباحثة ترى أنه مرتبط بوشيجة ضمنية بهذه المظاهر، ولكنه يرغب في تأديتها وفقاً لرغباته ونزواته،ولذا فقد أطلق فتوى خاصة به، ولكنه أرادها أن تكون عامة ليتخلص المجتمع من قيوده التي سيطرت عليه،وقد لا تكون المسألة مرتبطة بعامل ديني.

وفي القصيدة ينوّع الشاعر بين الجمل الاستفهامية والجمل الفعلية التي اعتمدت على الأمر والنهي والعطف في قوله(صلّ، بت، لا تنْوِه، واشدد، لا تأتين، سالمهم،واقتصّ) ، وذلك في سياقات تركيبية متقاربة ليبث في النص الحركة والتغيير الذي يفضي إلى تأثيرات دلالية ونفسية تحمل أبعاداً حيوية تشويقية تجعل الشاعر يسعى للتمازج مع المظاهر الدينية سعياً للتخلص من قيود المجتمع وقوانينه الصارمة.

وفي أبيات أخرى يتحدث أبو نواس فيها عن الحج حيث يقول[2]:

وقائلٍ هل تريدُ الحجَّ؟ قلـــــتُ له:	**نعم إذا فَنِيَت لذّات بــــــغداذ**
أمّا وقُطْربُلٌ منها بحيـــــــــث أرى	**فقبة الفرك من أكناف كلـــواذِ**
فالصّالِحيَّةُ، فالكرْخُ التي جمـــعتْ	**شُذَّاذَ بغدادَ،ما هم لي بــشُذَّاذِ**
فكيف بالحجِّ لي ما دمتُ مُنْغَمِساً	**في بيت قوّادةٍ أو بيت نَــــبّاذ**
وهبكَ من قصْفِ بغدادٍ تخلِّصُني	**كيف التخلُّص لي من طيرناباذ**

---

[1] ينظر: الركابي، وحيدة حسين علي،دراسة ارتباطية بين الإبداع وبعض الخصائص النفسية للشعراء،رسالة دكتوراة، الجامعة المستنصرية،2001، 88

[2] الديوان ، 156

الحج هو زيارة الأماكن المقدسة عند المسلمين أو المسيحيين لتأدية الفرائض الدينية التي نصّت عليها الشريعة كالطواف والسعي وغيرها، فالمسلمون يحجون إلى بيت الله الحرام لتأدية المناسك المعروفة، والشاعر لم يرفض الحج والدليل على ذلك أنه عندما سُئلَ عن ذلك أجاب قائلاً(نعم)، ولكن الحج عنده يأخذ شكلاً آخر فهو ليس طوافاً بالكعبة وأكنافها ولكنه طواف بالمدن التي اشتهرت بصنع الخمرة وتعتيقها حيث بغداد، وقطربل، وكلواذ والصالحية والكرخ، وطواف الإنسان بالكعبة وزيارته للأماكن المقدسة لتأدية الفرائض تجعله متعلقاً بها لا يُحبُّ مفارقتها وكذلك الشاعر فتطوافه بهذه الأماكن وانغماسه بالشرب واللهو يجعله متعلقاً بها لا يُحِّبُ تركها خاصة إذا وصل في تطوافه إلى طيرناباذ.

لقد استقى الشاعر هذه المظاهر التي ترتبط بالعبادات ووظفها في شعره ليعبر عن فكرة تظن الباحثة أنها كانت تجول في خاطره، مصوراً بذلك التناقض الذي تعاني منه النفوس البشرية وبهذا أصبح التناص شبيها بإشارات أو ومضات جمالية؛ لأن الإشارة الجمالية تتحرر من كل اصطلاح ليلتصق المعنى بالتمثيل ،وهذا التحرر يمنح الإشارة قدرتها على الخلق، ولهذا فالشاعر مخترع إشارات أو تعبيرات لعلاقات تفيد التشكيل وإشارات عفوية في حالة التوالد[1].

وهذا الاستدعاء لهذه المظاهر يشكل دليلاً على تمثل الحياة الدينية وما يتعلق بها؛لأن الدليل بطبيعته مكون من دال ومدلول ، يشكل صعيد الدوال صعيد العبارة ويشكل على صعيد المدلولات صعيد المحتوى [2]. فالنتيجة المترتبة على ذلك التداخل بين المظهر الديني والنص الشعري ليعكسا رؤية الشاعر التي تظهر في المخطط الآتي :

---

(1) جيرو، بيير،علم الإشارة السيميولوجيا، تر:منذر عياشي،115

(2) بارت،رولان،مبادئ في علم الأدلة ، تر: ،محمد البكري،66

المظاهر الدينية

↓

عملٌ

↓

يؤدي إلى شعور

بالرضا عن الذات

↓

نيل الأجر من الله

(الثواب)

↓

نعيم الجنة الذي

لا يزول في الآخرة

شرب الخمرة

↓

عمل

↓

يؤدي إلى شعور

بالرضا عن الذات

↓

نيل الجزاء من الله

(العقاب)

↓

ويقابل هذه العقاب في الآخرة

نعيم الخمرة في الدنيا الذي لا يزول

هناك جامعٌ بينهما

المتعة الحاصلة سواء ألجسدية كانت أم العقلية أم النفسية.

أما مسلم فيقدم صورة شعرية بناها معتمداً على التناص الديني حيث استلهم بعض المفردات القرآنية التي ارتبطت بالجنة ونعيمها،ليعبر من خلالها عن ذلك العيش الرغيد الذي يحياه شارب الخمر بعد شربه لها وكأن شارب الخمر يحيا في جنة أرضية فهو مع الأبرار في منظور مسلم؛ لأنه عرف حق الخمرة وقام بواجبها فاستحق بذلك حسن الجزاء ،ومن ذلك قول مسلم[1] :

ومُهَذَّبينَ أكارمٍ لا كـــــــــــــارِمِ   أدباءَ حازوا نَجْدَةً وكَمـــــالا

ثَاروا إلى صَفْقِ الشّمول فأشعلُوا   نيرانَ حَرْبِ كؤوسها إِشْـــعالا

---

(1) الديوان : 202-203

بوّأتهم غُرَفاً جَعْلتُ تُرابهـــــــــــا مَدَر العبير وعَنْبراً قســـــطالا

وخَلَوْا بأنواع النّعيمِ ولِـــــــــــذّةٍ دامت وعيشٍ ما يريـــد زوالا

في مجلسٍ بين الكروم مُظَّلـــــــلٍ جُعِلَتّ له أغصانُهُنّ ظـــلالا

ولَدَيْهم حورُ القيانِ كأنــــّــــــها غزلانُ وَحْشٍ يرْتعينَ رمـــالا

قد حاز كلُّ فتىّ لديـــــــــه غادةً رُودَ الشّبابِ خريدةً مِعطـــالا

ممكورةً، عجزاءَ مُضمَرة الحشـــى قد حُمّلت من ردفها أثقـــالا

كالشّمسِ تُبصِر وجهَه في وجهها تَمْشي فتسحب خلفها أذيـــالا

للقصفِ مُتّكئين فوق نمــــــارقٍ يُسْقَوْن بالطاسِ الرحـيق زُلالا

فإذا نظرتَ رأيت قوماً ســـــــادةً ونجابةً ومهابةً وجمــــــــالا

لقد وظف مسلم في هذه الأبيات عدداً من المفردات التي ارتبطت بنعيم الجنة من مثل [العنبر، النعيم، ظلالا، حور، متكئين، نمارق، زلالا] وقد وردت هذه الألفاظ في بعض الآيات التي تحدثت عن أجر الأبرار ومن ذلك قوله تعالى[1] : "**وُجُوهٌ يَوْمَئِذٍ نَاعِمَةٌ * لِسَعْيِهَا رَاضِيَةٌ * فِي جَنَّةٍ عَالِيَةٍ * لَا تَسْمَعُ فِيهَا لَاغِيَةً * فِيهَا عَيْنٌ جَارِيَةٌ * فِيهَا سُرُرٌ مَرْفُوعَةٌ * وَأَكْوَابٌ مَوْضُوعَةٌ * وَنَمَارِقُ مَصْفُوفَةٌ * وَزَرَابِيُّ مَبْثُوثَةٌ**".

وقوله تعالى[2]: "**إِنَّ الْأَبْرَارَ لَفِي نَعِيمٍ عَلَى الْأَرَائِكِ يَنْظُرُونَ تَعْرِفُ فِي وُجُوهِهِمْ نَضْرَةَ النَّعِيمِ**"وقوله تعالى[3]: "**وَزَوَّجْنَاهُم بِحُورٍ عِينٍ**".

---

(1) الغاشية، 8-16

(2) المطففين ، 22-24

(3) الغاشية،8-16

وقوله تعالى[1]: "**مُتَّكِئِينَ فِيهَا عَلَى الْأَرَائِكِ لَا يَرَوْنَ فِيهَا شَمْسًا وَلَا زَمْهَرِيرًا * وَدَانِيَةً عَلَيْهِمْ ظِلَالُهَا وَذُلِّلَتْ قُطُوفُهَا تَذْلِيلًا * وَيُطَافُ عَلَيْهِم بِآنِيَةٍ مِّن فِضَّةٍ وَأَكْوَابٍ كَانَتْ قَوَارِيرَا * قَوَارِيرَ مِن فِضَّةٍ قَدَّرُوهَا تَقْدِيرًا**".

ويلاحظ الدارس لهذه الأبيات والآيات التي تلتها أن الشاعر قد استقى قافيته بإيقاعها ودلالتها من سورة الإنسان من خلال بعض المفردات التي أضافت إلى قصيدته إيحاءات جديدة، شكلت بنية كلية تنتمي في جذورها إلى النص القرآني ؛ ليخلق فضاء خاصا به لا يكتفي فقط بتضمينه مشاعره وأحاسيسه وإنما ضمنه معاني و ألفاظاً وأفكاراً قرآنية، حيث فكرة النعيم المقيم في الجنة فاللفظة القرآنية كانت أشبه بإشارات منشطة قادرة على استدعاء الصورة الذهنية؛ لأنّ الإشارة عبارة عن مهيج يسميه علماء النفس منشطاً [2]، من هذا المنطلق شكلت الكلمة القرآنية في نص مسلم بؤرة دلالية استقطبت البناء والإيقاع في آن واحد. لهذا كان تمثل القرآن في هذا النص جليّا أمام القارئ، ولقد كان للقافية دورٌ في هذا النص حيث جعل مسلم وصل قافيته مفتوحاً ويمتاز الفتح عند النطق به بانعدام أنواع الاعتراضات أو العقبات من طريق الهواء، وينشأ عن انعدام الاعتراضات أن ينعدم وجود أي احتكاك يصاحب النطق[3]. ولذا فإنها تُسْمَع بوضوح من مسافة أبعد كثيراً مما يُسْمَع غيرها من الأصوات، ولما كانت أصوات اللين ذات نسب مختلفة في الوضوح السمعي، فأصوات اللين المتسعة أوضح من الضيقة و الفتحة أوضح من الضمة والكسرة[4]، ولعل الفتح ينسجم مع الوضوح والكشف، فالشاعر يكشف موقفه من شاربي الخمر فهم في نعيم مقيم و مثل هذا الإيقاع (الوصل المفتوح) موجود في سورة الإنسان، إذن فهناك ارتباط بين النص القرآني والنص الشعري في المعنى والإيقاع. وفي صورة أخرى، يعتمد مسلم في دفقته الشعرية على المفردات القرآنية كأداة لإنتاج الدلالة وذلك في قوله [5]:

---

(1) الإنسان،13-16

(2) جيرو ،بيير ،علم الدلالة ، تر: منذر عياشي،27

(3) مصلوح،سعد، دراسة السمع والكلام، 213

(4) أنيس، إبراهيم، الأصوات اللغوية، 86- 87

(5) الديوان: 198-199

في مجلسٍ نـــــــضيرٍ | يزينُه الشـــــهـــودُ
غطارفٌ كِـــــــــرامٌ | بيض الوجوه صِـــيدُ
من فوقهم أطيـــــارٌ | صياحها تغـــريـــدُ
وتحتهم جنـــــــانٌ | نباتُها نضيـــــــدُ
أكواسُهُم مِـــــــلاَءُ | طافِحَةٌ رُكـــــــودُ
قَدْ قُلّدت بـــــــآسٍ | فزانها التَّقْلْيــــــدُ
مِثْلُ بناتِ مـــــــاءٍ | أفزعها الرَّعــــــودُ
فمرةً رُكـــــــوعٌ | ومرةً سجـــــــودُ
وعندهم دِفــــــافٌ | وزامِرٌ وعـــــــودُ
خاضوا ببحرِ قَصْفٍ | تجرى له مـــــدودُ
حتى انتشوا وقاموا | مجلسهم محمـــودُ
من قالَ مثل هــذا | فإنه سعيـــــــدُ
هذا الخلودُ عنـدي | لو دام لي الخلـودُ

والمفردات الدينية التي وردت في هذا النص هي (نضير، بيض، نضيد، جنان، الخلود)، وهي مفردات تأثر فيها الشاعر بالنص القرآني حيث قوله تعالى[1]: " **وَالنَّخْلَ بَاسِقَاتٍ لَّهَا طَلْعٌ نَّضِيدٌ**" و قوله تعالى [2]: "**تَعْرِفُ فِي وُجُوهِهِمْ نَضْرَةَ النَّعِيمِ**" وقوله تعالى [3]: "**يوم تبيّض وجوه**".

(1) ق، 10

(2) المطففين، 24

(3) آل عمران، 106

لقد أقام الشاعر علاقة متينة بين نصين متداخلين هما النص القرآني والنص الشعري ، لحظة حصول الانزياح النصي، فاستطاع بذلك أن يصل بنصه إلى أعماق الزمن العقدي (الديني)، والدنيوي (العيش) دون أن ينفي أحدهما الآخر، فامتزجا في بوتقة واحدة وهي القصيدة، وحَدث بينهما تفاعل منح الخطاب الشعري فرصة التعبير عن النوازع النفسية وطموح الإنسان، فقد استدعى مشهد نعيم الجنة وأتبعه بحالة المقيمين في هذا النعيم ونيلهم الخلود الذي يتمناه أي واحد فيهم، ولكنه خلود أرضي مرتبط بلحظة آنية متحققة بشرب الخمر و دليل ذلك قوله (هذا هو الخلود عندي) ثم يقول(لو دام لي الخلود) ، فالتناص هنا وفّر للقارئ مدخلاً مناسباً لفهم النص الشعري الوليد؛ لأنه يمثل إشارة مرجعية تحيل إلى ما هو خارج النص أولاً، وتمكنه من سبر غوره ثانياً ،وهذا ما يعين المتلقي على التأويل. وقد يتمثل كل من الشاعرين النص القرآني تمثلاً خفيّاً ومن ذلك قول أبي نواس [1]:

أَثْنِ على الخمرِ بآلائها   **وسمّها أَحْسَنَ أسمائِها**

يرى طه حسين في هذا البيت ما يشبه التسبيح للخمرة[2]، وهذا مُدْرك في الشطر الأول ، ويرى في الشطر الثاني تقديساً لها ، وفي البيت كله ما يذكر المتلقي بقوله تعالى[3]: " **ولله الأسماء الحسنى فادعوه بها**"، فأبو نواس مقدس لخمرته وتقديسه لها يوجب عليه وعلى الآخرين الثناء عليها وتعداد صفاتها ومناقبها ويمكن وصف العلاقة بين النصّين بالمخطط الآتي :

الله عز وجل ← مقدس ← له الأسماء الحسنى ← (الخطاب القرآني يبدأ بذكر لفظ الجلالة الذي تعددت أسماؤه ثم يليه فعل الأمر الذي يفيد الإلزام) .

أما النّص الشعري فيبدأ بفعل الأمر الذي يفيد التعظيم ثم يليه ذكر الخمر وصفاتها

(1) الديوان: 12

(2) حديث الأربعاء، 2/ 407

(3) الأعراف،180

وفي صورة شعرية استنبط أبو نواس معالمها من صور القرآن الكريم ليؤكد قداسة خمرته وشدة نورها يقول [1]:

ومقرورٍ مزجتُ له شَـــمُـــولاً	**بماءٍ والدُّجى صَعْبُ الجنـــابِ**
فلما أن رَفَعْتُ يـــدي، فلاحتْ	**بوارقُ نورِها بعد اضطِـــرابِ**
تزاحف، ثم مدَّ يديه يرجـــو	**وِقاءً، حين جارتْ بالتهـــابِ**
فأبصرَ في أناملِـه احمـــراراً	**وليس لـه لظى حرِّ الشِّهــاب**
فقلت لـه رُوَيْدَك إنّ هـــذا	**سنا الصَّهباء من تحت النّقاب**
فَسْلِسلها، فسوف ترى سـروراً	**فإنّ اللَّيل مستورُ الجنـــاب**

يؤكد الشاعر في الأبيات السابقة نور خمرته المشع، فما أن يرفعها بيديه حتى تلوح بوارقها مشعة، فيخطف سناها الأبصار وبخاصة ذلك الذي قُدِّمت له فيسعى للحصول عليها، وبذلك فإنه يقترب من قوله تعالى[2]: "**يكاد سنا برقه يذهب بالأبصار**" ، فضوء البرق يخطف الأبصار لشدته ،ولكن الشاعر انزاح بالتركيب حين جعل السنا منبعثاً من الخمرة بقوله سنا الصهباء وهي القادرة على خطف الأبصار وسلب الأنظار إليها.

وفي قوله[3]:

رقّتْ عن الماء حتى ما يلائمها	**لطافةً وجفا عن شكلها الماء**
فلو مُزجت بها نوراً لمازجهـــا	**حتـــى تُوَلِّد أنوارٌ وأضـــواء**

وقوله [4]:

(1) الديوان:62

(2) سورة النور،43

(3) الديوان: 10

(4) نفسه:158

جاءت كَرُوحٍ لم يَقُمْ جَــــوْهَرٌ لُطْفاً بـــــــه أو يُحْصِهِ نُورُ

والتأثر القرآني واضح في هذه الأبيات،وقد جاءت الألوان قوية ساطعة لتعكس نور الخمر وقوتها وهو بذلك يفيد من قوله تعالى[1]: "**نور على نور**".فالخمر لها نورها الخاص بها ولونها المميز والنور له لونه وشعاعه، وعندما يمتزج النور والخمر تتولد أنوار وأضواء ليست للخمر وحدها ولا للنور وحده ،فالخمر تساوي النور ومن نورها تُعشَق الخمر .

ومِن صفاتها التي أكثر أبو نواس من ذكرها نورها المشع الذي يلمع وشدة لمعانه ينير الآفاق حيث يقول [2]:

كأنّها في زُجاجها قَبَـــسٌ يذْكو بلا سَوْرَةٍ ولا لَـــهبِ

فهي بغير المزاجِ من شَرَرٍ وهْيَ إذا صُفِّقَتْ من الذَّهَبِ

وقوله [3]:

نبّه نديمك، قد نـــــعِسْ يسقيك كأساً في الغـــــــلسْ

صِرْفاً كأن شعاعَـــــها في كفّ شاربها قَبَــــــــسْ

وقوله [4]:

اسْقنيها يا نديميّ بغَلَسْ لا بضوءِ الصبح بل ضوءِ القبَسْ

إن ظاهرة التناص هنا تقوم على بعض الإيماءات الدلالية التي تشير إلى النص القرآني إشارة طفيفة باستدعاء بعض المفردات القرآنية أو جزء من آية قرآنية تشكل دليلاً على تمثل

---

(1) النور،43

(2) الديوان:59

(3) نفسه:238

(4) نفسه: 236

القرآن ،ففي الأبيات السابقة يتناص الشاعر مع قوله تعالى[1] "**لَّعَلِّي آتِيكُم مِّنْهَا بِقَبَسٍ أَوْ أَجِدُ عَلَى النَّارِ هُدًى** "،وقد تلاقى كل من النصين القرآني والشعري في وحدة الرؤية والدلالة اللتين تعبران عن الطمأنينة والراحة التي يجدها الإنسان عند رؤية النور بعد الظلام، فسيدنا موسى عليه السلام آنس ناراً ،وظنها كذلك ولكنها كانت من نور الله، فطلب من قومه البقاء في المكان علّه يأتيهم بشعلة من النار تبعث عليهم الدفء وتكون له هادياً إلى الطريق، وكذلك أبو نواس فهو يطلب إعطاءه شيئاً من هذا القبس؛ لتبعث في نفسه الطمأنينة وتخلصه من الهموم.

وهذه الخمر اكتسبت نورها المشع من منبتها الجيد الذي زرعت فيه وجُلبت منه، ولذا فهو يحدّث القارئ في إحدى خمرياته عن رحلة النحل في البحث عن أطايب الزهر لتصنع منه العسل الذي يُصنّع منه الخمر وفي ذلك يقول [2]:

تَغدو وترجع ليلاً عن مساربها ... إلى مُلُوكٍ ذوي عِزٍّ وأحْـــــبَاءِ

إن البيت يحوى تناصا قائما على التمثّل الإيجابي لقول الرسول الكريم ـ صلى الله عليه وسلم ـ "**لو أنكم كنتم تتوكلون على الله حقّ توكله، لرزقكم كما يرزق الطير، تغدو خماصا وتعودُ بطاناً**" [3] فالشاعر حريص على إظهار نشاط هذه النحلات وعملهن الدؤوب في البحث عن أجود الثمار لصنع العسل، ويظهر ذلك من خلال استخدام الفعل ونقيضه،[تغدوخماصا– وتعود بطاناً]، ونتيجة هذا العمل هو الخمر التي يَلذّ الشارب بطعمها.

وقد تكون هذه الخمرة مصنوعة من البلح، وها هو يصف الشجر الذي يؤخذ منه هذا الثمر حيث يقول [4]:

لنا خَمْرٌ ، وليس بَخَمْرِ نَحْــــلٍ ... ولكنْ من نتاجِ الباسقَـــــاتِ

كرائمُ في السَّماء،زهيْن طـــــولا ... ففات ثمارُها أيْدِي الجُنـــــاةِ

---

(1) طه،10

(2) الديوان: 15

(3) الترمذي، سنن الترمذي.22

(4) الديوان: 80

قلائصُ في الرؤوس لها ضروعٌ تَدِرّ على أكُفّ الحالِبــــــاتِ

صَحائِحُ لا تُعدّ، ولا نــــــــراها عِجافاً في السنين الماحِلاتِ

ويتداخل النص القرآني مع النص الشعري في توظيف كلمة الباسقات حيث وردت في قوله تعالى [(1)]: "**وَالنَّخْلَ بَاسِقَاتٍ لَهَا طَلْعٌ نَضِيدٌ** " ، إذْ يخبر الله عزوجل القارئ عن شجر النخيل وهو يمتاز بطوله وكثرة طلعه وتراكمه وكثرة ما فيه من الثمر، ولذا فإن أبا نواس يوظف الباسقات في إشارة منه إلى جودة الثمار التي صنعت منها خمرته ،ولعله هنا يطلب من القارئ أن يظل عالياً في نظره للخمر، وألا يقلل من شأنها بل يعلي من قدرها.

ويستخدم أبو نواس بعض المفردات القرآنية لإظهار قوة تأثير الخمر على الشاربين، أبو نواس بعض المفردات القرآنية لإظهار قوة التأثير على الشارب حيث يقول[(2)]:

أنضاءِ كأس إذا ما الليلُ جنَّهُم ساقَتْهُم نُحوها سَوْقاً بازعاج

إنها تسوقهم وتقودهم نحوها، فهي النعيم الذي يبحثون عنه في عتمة الليل المظلم، كما يُقاد المؤمن إلى الجنة يوم القيامة فَيُساق إليها سوقا لأعماله الحسنة، وفي هذا إشارة إلى قوله تعالى [(3)]: "**وَسِيقَ الَّذِينَ اتَّقَوْا رَبَّهُمْ إِلَى الْجَنَّةِ زُمَرًا حَتَّى إِذَا جَاؤُوهَا وَفُتِحَتْ أَبْوَابُهَا وَقَالَ لَهُمْ خَزَنَتُهَا سَلامٌ عَلَيْكُمْ طِبْتُمْ فَادْخُلُوهَا خَالِدِينَ**".

وعند متابعة الأبيات التي تلي البيت السابق، يُتوصّل إلى وقوف الشاعر وصحبه على باب الخمارة وانتظارهم فتح الأبواب لهم، وصولاً إلى حسن المقابلة والحصول على المطلوب الذي سعوا إليه بعد خروجهم ليلاً ألا وهو الخمر، ويمكن إيجاد الروابط بين النص القرآني والنص الشعري بالآتي :

---

(1) ق،10

(2) الديوان: 85

(3) الزمر،73

الخمر:
- تقود الشاربين إليها
- لها أبوابٌ تطرق
- فيها متعة ولذة ونعيم مقيم

الجنة:
- يُقاد المؤمنون إليها
- لها أبواب تطرق
- فيها متعة ولذة ونعيم مقيم

وفي تناص آخر يلمسه المتلقي عند الشاعر في حديثه عن صحبه في مجلس الخمر حيث يقول [1]:-

وجوههم فيه ريحانٌ لمجلسِهِمْ ولفظُهم لؤلؤٌ في سِلْكِه نُظِما

والبيت يحوي إشارة إلى قوله تعالى[2]: " **فَأَمَّا إِن كَانَ مِنَ الْمُقَرَّبِينَ فَرَوْحٌ وَرَيْحَانٌ وَجَنَّةُ نَعِيمٍ**"إن المحسن عند الله عزّ وجل يحظى بالدرجات العالية، وله عند ربه استراحة ومجلسٌ حسن وجنة واسعة يتنعم بها، وأبو نواس يأخذ هذا المعنى ليعلي من شأن مجلسه بمن فيه، فهم من المحسنين الذين امتازوا بالبشاشة والإنعام والكرم، وهم لذلك كالريحان رائحة ، ولعله يهدف في ذلك إلى مكافأة أولئك الذين يشربون الخمر ونتيجة عملهم نعيمٌ أرضي لا يزول .

ويصف أبو نواس حالة الشاربين عند الشرب وبعده حيث يقول [3]:

فَشَرِبْنا شُربَ قومٍ عطشوا مِنْ عَهْدِ عاد

بين أفياءٍ عريشٍ عمّـدُوه بعــــمــــاد

---

(1) الديوان:362

(2) الواقعة،88،89

(3) الديوان:130

ودنانٍ مُســـنداتٍ مُغْلَمـــاتٍ بــــمِــداد

أنفذوهنّ بطعْــنٍ مثل أفــواه الــــمـزاد

ثم لمّا مزجــوها وثبت وثْبَ الـــجراد

ثم لما شربوهــا أخذتْ أَخْذَ الرُّقـــادِ

وفي الأبيات السابقة يبدو الشاعر متأثراً بقوله تعالى [1]: "**أَلَمْ تَرَ كَيْفَ فَعَلَ رَبُّكَ بِعَادٍ إِرَمَ ذَاتِ الْعِمَادِ الَّتِي لَمْ يُخْلَقْ مِثْلُهَا فِي الْبِلَادِ**" ويحمّله دلالات جديدة تنسجم ورؤيته المنبثقة من واقع بيئته، فالآيات ذكرت عاد قوم هود من باب ضرب الأمثلة على عقاب الله للقوم الكافرين، وعلى الرغم من قوتهم وشدتهم وضخامة أجسادهم وقدرتهم على تشييد الأبنية العريقة إلاّ أن ذلك لم يحمهم من غضب الله ـ عزوجل ـ ، فالآية كانت من صور التهديد والوعيد، ولكن الشاعر يوظف هذه الآية بصورة مخالفة، فقد أراد هنا الربط بين الزمن الماضي والأقوام التي أُبيدت والزمن الحاضر؛ لإظهار الشوق الشديد للخمر فالبعد الزماني أدى إلى إظهار الرغبة القوية في الشرب ؛لإخماد العطش فكلما ازدادوا بعداً عنها زمانياً ازدادوا شوقاً إليها، وفي إشارة إلى مكان الشرب حيث كان تحت أم الخمر والعرائش المتدلية فوق الأعمدة رَبْطٌ بينه وبين البناء الرفيع الذي شيده قوم عاد والذي امتاز بجماله وحسن تصميمه [2]، وهو يؤكد عناية القائمين على هذه الأماكن بحسن بنائها وتصحيحه،وبعد أن شربوا ونالوا مرادهم كانت صورتهم مثل أصحاب الكهف حيث يقول [3]:

أُميتَتْ بلذّات الكؤوس نفوسُهُمْ فأنفسُهم أحيا وأجسادُهُمْ موتى

وفي البيت السابق تفاعل مع قوله تعالى[4]: "**وَتَحْسَبُهُمْ أَيْقَاظًا وَهُمْ رُقُودٌ** "وفي هذا التفاعل

---

(1) الفجر ،6-8

(2) ينظر: الصابوني، محمد علي،صفوة التفاسير، 3: 556،وينظر:الزمخشري،الكشاف،htt.www.k128.com

(3) الديوان:32

(4) الكهف،18

تتحقق ثنائية (الموت والحياة)، وهي موضحة في الآتي:

أهل الخمرة
- ← أماتتهم الخمرة بقوتها
- ← أجسادهم ميتة
- ← أنفسهم حيّة

موتهم يعني راحتهم المنشودة وبعثهم متحقق بعودتهم الدائمة لطلب الخمر.

أهل الكهف
- ← أماتهم الله بأمر من عنده
- ← أجسادهم راقدة
- ← عيونهم مفتوحة

فموتهم معجزة من عند الله يتبعه بعثٌ يكون للناس آية وعبرة.

ويستلهم أبو نواس قوله تعالى(1): " **يَطُوفُ عَلَيْهِمْ وِلْدَانٌ مُّخَلَّدُونَ بِأَكْوَابٍ وَأَبَارِيقَ وَكَأْسٍ مِّن مَّعِينٍ** " ويفيد أبو نواس من الحركة الدائمة التي لا تهدأ وقد تجلت في استخدام الفعل المضارع(يطوف،يسعى)، وصاحب هذه الحركة يمتاز بجمال الطلعة وحسن المنظر حيث يقول (2):

فأطيْبُ منه صافيَةٌ شـــــــــمولٌ   يطوفُ بكأسِها ساقٍ أديــــــبُ

أقامَتْ حِقْبَةً في قَـــــــــــعْرِ دَنٍّ   تفُورُ و ما يُحَسُّ لها لهيــــبُ

وقوله (3):

يَسْعى بها، مثلَ قرن الشمس، ذو كفل   يشفي الضّجيعَ بذي ظلْمٍ* وتشنيب

---

(1) الواقعة،17

(2) الديوان:41

(3) نفسه:51

تشنيب:رقة الأسنان وعذوبتها،ينظر:ابن منظور،لسان العرب،مادة (شنب)

وفي ذلك يقول مسلم [1]:

يسعى بها مُخْطَفُ الأحشاءِ مُخْتَلِقٌ قَدْ تَمّ في حُسنِ تركيبٍ وفي أَدَبِ

فالشاعران يهتمان بعنصر الحركة، وقد أفادا من التوظيف القرآني للفظة (يطوف) التي تفيد الحركة الدائمة غير المنقطعة، كما أفادا من مظاهر الجمال التي يتصف بها الوِلْدان وهي (خلودهم) والخلود هنا يعني حفاظهم على حسنهم وعدم التقدم في السن.

وتلقّي الشاربين للخمر التي حُفظت في دنانها فازدادت جودة وكرماً أشبه ما يكون بكلمات الله التي حُفظِت، ووجهها الله ـ عزّوجل ـ لآدم ـ عليه السلام ـ فتلقّاها راضياً مطمئناً حيث يقول تعالى[2]: " **فَتَلَقَّى آَدَمُ مِنْ رَبِّهِ كَلِمَاتٍ** "وكذلك هذه الخمر فقد تلقّاها طالبوها، وقد اطمأنت نفوسهم بعدما تأكدوا من وجود ختمها على خابيتها حيث يقول مسلم [3]:

إلى أن تَلاقوها بخاتَمِ رِبِّها مُخدّرةٌ قد عُتِّقتِ حِجَجاً عشرا

ويظهر التقاربُ والتداخل والتمثل قائماً في اللفظ و الدلالة بين النصين، ذلك أن مسلماً يوظفها بما يتناسب وسياق الآية السابقة ، فالهدف واضح عند كل منهما حيث الطمأنينة والسكينة والراحة الناتجة عن تلقّي ما تكفّل الله بحفظه من كلماتٍ، وما تكفل الدّن بحمايته من شراب.

- **التناص مع الشخصيات الدينية**

إن توظيف الشخصيات الدينية والإحالة إليها في النصوص الشعرية يضفي بُعداً عُلْوياً على الخطاب الشعري فتأتي الإشارة إلى هذه الشخصيات لتحقيق غايات متعددة منها الدعوة والاعتبار، واستمداد القوة من الدين، وإحداث توازن نفسي داخلي .

---

(1) الديوان210

(2) البقرة،37

(3) الديوان،48

ومن أمثلة هذا التناص قول أبي نواس [1]:

قلْنا لها: كم لها في الدّن مذ حُجِبَتْ؟ قالت:قد اتخِذَتْ من عهد طالوتِ

وقوله [2]:

رأتْ نوحاً وقد شَمِطَتْ وشابتْ وقد شَهِدَتْ قروناً قبلَ نُوحِ

وقوله [3]:

أحي لي، ياصاح،روحـــــي بغبوقٍ، وصَبُـــــــوح

واسقِني حـتى تـــرانـــــي رادعاً رَدْع الجمـــــــوح

قهوةً، صَهْباءَ بِـــــــكْراً غُرِسَتْ أزمانَ نـــــــوح

وفي قول مسلم[4]

بان السّفاه عـــــــنْهُم فرأيُــــهُمْ سديـــــدُ

يُسْقَون صَـــــفْـوَ راحٍ لـــذيـــذُهـــا موجـودُ

كانت بعهدِ نــــــوحٍ وهـــم لها جُنـــودُ

حتى إذا أُبـــــــيدوا أورثـــها ثَــــمـودُ

وقوله [5]:

وقهـوةٍ شَمـــــــــولٍ مَنْشَــــؤها السـواد

---

(1) الديوان،70

(2) نفسه:111

(3) نفسه:119

(4) الديوان197

(5) نفسه:241

كانت بعهدِ نـــــــوح   أو عصّــــــرتها عــاد

ويلاحظ في النصوص السابقة لكلا الشاعرين ذكر عدد من الشخصيات الدينية ذات الدلالة أمثال (داود،جالوت،هارون،آدم،حواء،نوح) وأسماء قبائل بائدة أمثال(عاد،ثمود) ولعل الملاحظة الأولى التي يُتوَصل إليها قبل الولوج إلى عرض الأبيات هي أن كلاً منهما ربط بين البعد الزماني لهذه الشخصيات وعمر خمرتهما ،فالذي يزيدها جودة وحلاوة هو طول بقائها في الدنان مع مراعاة طرق الحفظ والحماية لها.

لقد أصبحت هذه الشخصيات المعادل الزماني للخمر ؛بهم تتحقق جودة الخمرة وتكتسب حِدّة طعمها، والدليل على ذلك توظيف كل منهما للألفاظ الدالة على الزمن حيث (عهد، أزمان، قرون) والأفعال الدالة على تعتيقها والعناية بها من مثل (حُجِبَتْ، غُرِست، عصرت) ويلاحظ هنا دور الفعل الماضي في إظهار العلاقة بين ما كانت عليه الخمر وما هي عليه الآن.

ولعل هذا الاستحضار لمثل هذه الشخصيات يهدف من ناحية إلى جعل المتلقي ينتقل بين حقب تاريخية مختلفة، وكأنه في ترحال مستمر مع الشاعر للبحث عن الأجود في نظره، والأجود لا يكون إلا مع أولئك الذين عُرِفوا بحياتهم الخالدة ومواقفهم العظيمة، كما يساعد على حشد الدلالات الإيجابية التي امتزجت مع وجدان المتلقي مؤدياً بذلك إلى الارتقاء بشعرية النص وجعل المتلقي يسبح مع التجربة الشعرية لكل من الشاعرين، ويضاف إلى ذلك رغبة كل منهما في إقناع القارئ بتحليل شرب الخمرة وذلك باقترانها بشخصيات دينية، مانحيْن إياها القداسة والعظمة.

و يلاحظ أن أبا نواس قد أحال في بعض أبياته الخمرية إلى آدم وحواء –عليهما السلام– وقصة سيدنا نوح –عليه السلام– حيث يقول[(1)]:

سألتُ تاجرها :كم ذا لعاصرها؟   فقال: قصّر عن هذاكَ إحصائي

أنبئتُ أنّ أبا جدي تخـــيَّرها   من ذُخرِ آدمَ أو من ذخر حوّاءِ

(1) الديوان:25

ويقول [1]:

ومدامةٍ، سجدَ الملوكُ لذِكْرهــــــــــــــا   جَلَّت عن التَّصْريحِ بالأسمـاء

شمطاءُ، تَذْكُرُ آدماً مع شِيثـــــــــــــــه   وتُخَبّر الأخبارَ عـــن حــوَّاءِ

ويقول [2]:

باكر اليوم الصَّبـــــــوحـــــــــا   واعص في الخمر النَّصـــــوحَا

واسقنيها من عُـــــــقَـــــــــار   عهدتْ في الفُلْك نـــــوحـــــا

وقهـوةٍ تُقْرِنُ في جـــســــــــــ (م)   ـمك مع رُوحِـــــكَ روحـــــا

فإذا صادَفْتَ منــــــهـــــــــا   نفحةً خِلْتَ نُضَـــوحـــــــا

ثم لا يَرْكَبُ منـــــهـــــــــا   مَرْكباً إلا جَمُـــــوحـــــــا

ويقول [3]:

فأتحفنا الخمارُ حين طُروقـــــنـــا   بِراقود خمر شَكَّ في جنبه شكّـا

ذخيرةُ نوحٍ في الزمان الذي اجتنى   فأدخَلَها في الفُلْكِ إذْ ركبَ الفُلْكا

فلما عمدناها لنسفِك، بــــادرتْ   تباشيرُ ريّاها ونكهتُها السَّفكـــا

ويقول [4]:

غادِ المدام وإن كانت محرّمــــةً   فللــــــــكبائر عند الله غفران

---

(1) الديوان:28

(2) نفسه:117

(3) نفسه:289

(4) نفسه:399

صهباءُ، تبني حباباً كلما مزجت   كأنـــــــــــه لؤلؤ يتلوه عقيان

كانت على عهد نوحٍ في سفينته   من حُرِّ شحنتها والأرض طُوفان

لقد ارتبطت الخمرة في ثقافة العصور القديمة بشجرة الكرمة[1]، وقد كانت معروفة للإنسان منذ أن عرف الزراعة في أرض بابل وغيرها ،وقد كانت معروفة لقدماء المصريين منذ آلاف السنين ،وقد ذكر القرآن الكريم هذه الحقيقة في سورة يوسف[2] " **يَا صَاحِبَيِ السِّجْنِ أَمَّا أَحَدُكُمَا فَيَسْقِي رَبَّهُ خَمْرًا** "

ولعل أبا نواس أفاد من الرواية المسيحية حول سيدنا نوح الذي كان سبباً في إعادة الحياة للكرمة بعد موتها بخصائصها بوصفها مشروباً قادراً على إمتاع النفس وإزالة الهموم، حيث جاء في سفر التكوين الإصحاح التاسع أنّ نوحاً قد غرس الكرمة وتمتّع بنتاجها" **وابتدا نوح يكون فلاحا و غرس كرما و شرب من الخمر فسكر و تعرّى داخل خبائه**"[3] لذا فإن الفضل في زراعة ما كان سبباً في الخمر هو نوحٌ عليه السلام لذا فهو جديرٌ باحترام أبي نواس الذي أحب الخمر وقدسها.

ويظهر في الأبيات السابقة ذكر أبي نواس لبعض المفردات التي ارتبطت بقصة سيدنا نوح حيث (الفلك، ركِبَ، السفينة، الطوفان)، وما يَهُم في قصة نوح عليه السلام والطوفان هو المكان الذي رست فيه السفينة، وعلى الرغم من اختلاف الروايات حوله إلا أنّ ابن الأثير قال: "انتهت السفينة إلى الجوديّ، وهو جبلٌ بناحية قروي قرب الموصل[4] فالجوديّ جبل في آرارت يقع شمال العراق،ولعل أبا نواس هنا أراد أن يحيي رمزاً من الرموز الدينية الخاصة بوطنه، ذلك أن سيدنا نوحاً عليه السلام أضحى رمزاً للبداية الجديدة للحياة على الأرض، أو بداية تكوين

---

(1) المقري،علي، الخمر والنبيذ في الإسلام، 31

(2) يوسف، 41

(3) 20-21

(4) الكامل في التاريخ،1/ 73

العالم من السديم، وبالتالي هو رمز الولادة الجديدة للحياة وأيّ حياة، إنها حياة الخمرواللهو عند أبي نواس. ويبعث الشاعر الحياة في خمرته ويجعلها إنساناً يتحدث حيث يقول [(1)]:

فَقُلْت لُها: ياخَمْر كم لك حجّـــــةً؟ — فقالت سكنتُ الدَّن رَدْحاً من الدَّهر

فقلت لها: كسرى حواك، فَعَبّستَ — وقالت: لقد قصّرت في قلّة الصَّـبْرِ

سمعتُ بذي القرنين قبل خروجه — وأدركتُ موسى قبل صاحبه الخِضْرِ

ولو أنني خُلدّت فيه سكنْـــــتُه — إلى أن ينادي هاتفُ الله بالحَــشْرِ

لقد نطقت خمر أبي نواس وعبّرت عن نفسها، وذكرت سماعها بذي القرنين، وإدراكها لموسى قبل صاحبه الخضر، وهذا يدل على أنّ الشاعر قادر على الربط بين الماضي والحاضر من خلال بث الحياة في الجمادات؛ لتكون هي الأخرى شكلاً من أشكال احترام هذه الشخصيات التي منحتها الكرامة وعلّو الشأن، ويختفي ظهور مثل هذا الأثر في خمريات مسلم وإن ذكرت فذكرها يكون من باب التمثّل بالآخرين الذين اعتادوا ذكر مثل هذه الشخصيات لمنحها قوة أو إيقاعاً موسيقياً.

- **التناص التاريخي**

يعني هذا النوع من التناص تداخل نصوص تاريخية مختارة ومنتقاة مع النص الأصلي بحيث تبدو منسجمة لدى الشاعر مع النص الشعري الذي يرصده ويؤدي غرضاً فكرياً أو فنياً أو كليهما معاً [(2)].

والتناصّ التاريخي من أنماط التفاعل النصّي في القصيدة الخمرية، وعند قراءة الخمريات يظهر للقارئ ذلك الاحتواء الأدبي لمعطيات التاريخ ودلالات التراث، حيث يستلهم الشاعر الشخصية التاريخية بغية توظيفها في بنية النص بما تحمله من دلالات وإشارات تتيح للشاعر المتلقي الاتكاء على ما تفجره هذه الشخصية أو الموقف التاريخي من مشاعر ودلالات تنمّي

[(1)] الديوان: 229

[(2)] الزغبي، أحمد، التناص نظريا وتطبيقيا، 29- 30

القدرة الإيجابية للقصيدة.وقد حَوَت الخمريات عدداً من الشخصيات التاريخية، ولكن الشخصية التي شكلت حضوراً واسعاً في خمريات أبي نواس هي (كسرى)، ولهذه الشخصية إيحاءات خاصة سيتم الوقوف عندها أثناء العرض.

واتخذ التناص التاريخي عند أبي نواس ومسلم في الخمريات أشكالاً منها : التناص بالعلم، والتناص بالدور، والتناص بالإشارة.

- **التناص بالعَلَم (استحضار الشخصيات)**

وهو نوع من أنواع التناص يقوم على استدعاء الاسم أو الشخصية فقط، من غير ذكر أو بيان لهذا الاسم أو هذه الشخصية في النص ،لذلك يُعَدّ هذا النوع أقل آليات الاستدعاء فنية بالمقارنة مع آليتي الدور أو القول[1]،وقد لا يؤدي ذكر مثل هذه الشخصيات أي دور في بنية القصيدة الشعرية ؛ ذلك لأنها لا تمثل الحدث ولا تتفاعل معه، ويظل وجودها في النص هامشياً.

ومع ذلك فإن ذكر هذه الشخصيات قد يتمتع بحساسية خاصة ؛ لأن هذه الأسماء بطبيعتها تحمل تداعيات معقدة، تربطها بقصص تاريخية أو أسطورية وتشير قليلاً أو كثيراً إلى أبطال وأماكن تنتمي إلى ثقافات متباعدة في الزمان والمكان. لذا فإن إدراك القارئ لمثل هذه الشخصيات ينبع من معرفته بها وقدرته على تعيينها خلال السياق[2].

وقد استدعى أبو نواس الشخصية التي تتناسب مع ملامحه، فأوّلها تأويلاً خاصاً مضيفاً لها الأبعاد المعاصرة التي تتلاءم والتجربة الشعرية، ومن ذلك قوله [3]:

وساقٍ غرير الـــــطرف والدّلّ، فاتنٍ ربيب ملوك، كان والدهم كســرى

وقوله[4]:

---

(1) مجاهد،أحمد،أشكال التناص الشعري، 115

(2) مفتاح، محمد، تحليل الخطاب الشعري استراتيجية التناص، 65

(3) الديوان، 32

(4) نفسه،75

بــــــنات كسرى خَيُر ما بــــــنات   **جُلبْن من هيت ومن عانــــــات**

وقوله[1]:

كريمةٌ أصْغَرُ آبائــــــــــــــــها   **إن نُسِبَتْ كِسرى وسابــــــورُ**

وقوله[2]:

فقال: عروسٌ كان كسرى ربيبَها   **معتّقةٌ من دونها البابُ والسِّتْرُ**

ويقول[3]:

تراثُ أنو شروانَ كسرى ولم تكن   **مواريثَ ما أبقَتْ تميمٌ ولا بَكْـرُ**

ويقول[4]:

ذخائر كســــــــــــــــــرى لأولاده   **وغَرسُ كـــــــــرامِ بني الأصْفَـرِ**

ويقول[5]:

أديرا عليّ الكأس ينقشع الــغَـــــمُّ   **ولا تحبــسا كأسي ففي حَبسْها إثمُ**

ولا تسقياني بنْتَ عشر فإنَّــــــهــا   **كما عُصِرَت لم ينسَ فُرْقَـــتَها الكَرْمُ**

ولكن عجوزاً ،بنت كسرى، قديمــة   **معتقة قد دَبّ في طيِّها الــــــــحِلْمُ**

لقد منح استخدام الشاعر لهذه الشخصية المتلقي إحساساً بفاعلية هذا الإدخال، ذلك أن الفاصل الزمني بين شخصية الشاعر وشخصية كسرى كبير، وقد أدت هذه الشخصية دوراً في

---

(1) الديوان:158

(2) نفسه،176

(3) نفسه،179

(4) نفسه،218

(5) نفسه، 35

تقوية المعنى؛لأنّ لتكرار هذا الاسم وتوظيفه دلالتين: الأولى ترتبط برغبة الشاعر الربط بين الزمن الماضي والزمن الحاضر وإزالة الفجوة بينهما، وثانيهما ترتبط بمسألة النسب حيث يُلاحظ أن معظم الألفاظ التي دارت حولهما ترتبط بمسألة القرابة، وهي قرابة من الدرجة الأولى حيث الألفاظ(والد،بنات،آباء،ربيب،تراث أبو شروان، ذخائر كسرى لأولاده)وهذا يدل على اهتمام أبي نواس بنسب خمرته الرفيع والقائمين عليها وكل من يعمل لأجلها، وهذا يدفع بالتأكيد إلى مدى اهتمام الشاعر بمسألة النسب، وتفضيله النسب الفارسي على النسب العربي.

وإلى جانب دور هذه الشخصية في الربط بين زمانين ،فهي تصبح وسيلة للمقارنة النفسية بين الماضي ، بجلاِله وعظمته وشموخه والحاضر ببعض مظاهر الضعف فيه فقد ذكر في قصيدة يعبر فيها عن رفضه لحياة البداوة عند العرب وإعجابه بمظاهر الحضارة في بلاد الفرس قوله[1]:

فهذا العيشُ لا خيمُ البوادي	**وهذا العيشُ لا اللّبن الحليب**
فأين البدوُ من إيوان كسرى	**وأين من الميادين الزُّروب؟**

إنّ الشاعر ومن خلال توظيفه للفظة (كسرى) استطاع أن يحرك مشاعر المتلقي وانفعالاته عن طريق عقد مقارنة بين الماضي والحاضر ،ويتوصل القارئ إلى قطبي المقارنة،وهي موضحة بالآتي:-

حياة الرفاهية ←———— تقابلها حياة البداوة

ليونة العيش ←———— تقابلها غلظة العيش

الحضارة العربية الممتزجة بحضارة فارس←—— تقابلها حياة الأعراب الجافة

ولعل صيغة الاستفهام التي وظفها الشاعر بصيغة السؤال "أين" والمحملة بمعاني التحقير والاستهجان والاستبعاد بين المكانين هي التي دفعت إلى مثل هذا الاستنتاج .

---

(1) الديوان43

ويصبح (كسرى) ومتعلقاته المرافق لأبي نواس في مجلس خمرته حيث يقول [1]:

تُدار علينا الراحُ في عَسْجَديةٍ حَبَتْها بألوان التصاوير فارسُ

قرارتُها كسرى وفي جَنباتــِها مهاً تدّرِيها بالقســيّ الفوارسُ

لقد أضفى ذكر(كسرى) في هذه الأبيات جواً من الفخامة والهيبة والعظمة؛ فقد جعل أبو نواس نفسه في حضرته، وكان كسرى مطلاً عليه يراقبه وفرسانه يراقبون أبا نواس ويوفرون له الحماية ،فشرب الخمرة تُوجِبُ نيل الاحترام والتقدير من الآخرين ،وقد كان لهذا النوع من التناص دوره في إنتاج الدلالات الجديدة.

ويستحضر الشاعر بعض الشخصيات ذات البعد التاريخي التي يهدف من خلالها إلى تفضيل شيء على شيء آخر فيقول [2]:

فاستَنْطِقَ العود، قد طال السكوت به لا ينطق اللهْوُ حتى ينطق العودُ

وفضله عند أهل الظَّرْفِ كُلِّــــــهم فضلُ البرامكِ أن علاّهم الجودُ

فالعود من مظاهر المجلس التي لا يستغني عنها الشاربون، ولكنه يَفْضُلُ على بقية المظاهر، وفضله على أهل اللهو كفضل بني برمك على أهل الكرم،ومرة أخرى يكون الاسم علامة على جودة خمرته وكأن اسم الشخصية هنا أصبح علامة تجارية تميز مشروبه حيث يقول[3]:

أبيني لنا ياخَمْرُ كم لكِ حجّــة فقالت: لحاك الله لست بذاكر

شهدتُ ثموداً حين حلّ بها البِلى وأدركت أيّاماً لعمرو بن عامرِ

---

(1) الديوان،250

(2) نفسه،135

(3) نفسه،215

إنه يستحضر ذكر قوم ثمود وعمرو بن عامر، واستحضاره لهذه الأسماء إنما هو حياة لها، وانفتاح على الماضي الذي حوى رموزاً مضيئة ، وهو يختار منها الأبعد زماناً، ليكون ذلك رصيداً في عمر خمرته.وفي صورة شعرية استلهم الشاعر عناصرها من التاريخ، معتمداً فيها على عنصر الحركة ،ليؤكد الحياة الدائمة المتجددة في خمرته أو في الأشياء التي تحويها كالكأس وغيرها، حيث يقول[1]:

تُزَوّجُ الخمرَ من الماء في	**طاساتِ تِبْرِ خَمْرُها يفهقُ**
منطّقاتٍ بتصـــــاويرَ ولا	**تَسْمَعُ للدّاعي ولا تَنْطِــق**
على تماثيلِ بني بـــابـك،	**مُحتَفَرٌ ما بينهم خَنْــدَقُ**
كأنّهُمْ والخمرُ من فوقــهم	**كتائِبَ في لُجَّةٍ تَغْــــرَقُ**

إن هذه الأوصاف التي ذكرها للكأس تؤكد اهتمامه بها، ولكنه يختار لها من التاريخ ما يتناسب مع ثورة ما حواها بداخلها، وبنو بابك قرية بفارس ومنهم بابك الخرمي أحد الولاة الذين ثاروا أيام المعتصم فقتل. وكذلك الكأس فهى تحوي خمر تثور وتفور، ولكن سرعان ما تغرق في كأسها ، وتعاود الظهور مرة أخرى كما يحصل لأي ثورة فهي قد تهدأ فترة من الزمن ثم تعود مرة أخرى.

لقد حوى شعره من التاريخ ما يدل على شغفه بخمرته والتاريخ الفارسي حيث أناقة الحضر ،وتبين نفوره من الحياة البدوية التي كان الأقدمون يتغنون بها[2].

وقد اهتم أبو نواس بنسب خمرته فأخذ يبحث لها في التاريخ عن شخصيات ذات قيمة، وكذلك فعل مسلم حين اهتم هو الآخر بنسبه خمرته، وأخذ يبحث عن شخصيات تاريخية يوظفها في خمرياته، ومن ذلك قوله [3]:

---

(1) الديوان،272

(2) ينظر :المقدسي، أنيس،أمراء الشعر العربي في العصر العباسي،108

(3) الديوان،209

فقام يسعى إلى دَنٍّ فَـسلّلـــــهـــا	**حمراءَ بِكْراً لها عَشْرٌ من الحِقَـــبِ**
محجوبةً من عيون النَّاسِ ليس لها	**في غَيْرِ بَيْتِ بني ساسان من نَسَبِ**
كأنها وصبيب الماء يقرَعُـهــــــا	**دُرٌّ تحدّر من سِلْكٍ على ذهـــــبِ**
لم يَغْذُها بمَصيف القَيْظِ بائعهـــا	**ولا غَذَاها بحرِّ الشمس والــــلّهبِ**
كانت ذَخيرَةَ دِهقانٍ يَضِنُ بـــــها	**مكسوبةً من حلالٍ غَيْر مُكْتَسَـــبِ**

فما العلاقة بين بني ساسان والدهقان؟ فبنو ساسان قوم من الفرس والدهقان عظيمٌ من العجم ، وما ذكرهما في الأبيات الخمرية إلا دعم لرأي مسلم في بيان نسب خمرته وشرفه ولا تؤدي دلالة أخرى كما ظهر عند أبي نواس ،وتشغل مسألة النسب ذهن مسلم فيعيد خمرته في نسبها إلى المجوس واليهود، أما المسلمون فهم بعولٌ لها وأرباب حيث يقول[1] :

ومانِحَة شُرّابها المُلْكَ قَهْوةٍ	**مجوسِيَّةِ الأَنْساب مُسْلِمَة البَعْلِ**

وقوله[2]:

وقهـوةٍ من بناتِ الكَرْم صــــــافيةٍ	**صــــــهبا يهودِيَّةٍ أربابُها العَرَبُ**
تُنْمي إلى الشمس في إغذائها ولها	**من الرَّضاعَةِ في حَرّ الهَجيرِ أَبُ**

فمسلم يصف هذه الخمر و التي تم تعتيقها منذ قديم الأزل، حيث يكون عملها في شاربها أقوى وأشدّ فهي لم تعالج بالأيدي ،بل صارت خمراً وحدها بعد أن عُرّضت للشمس فجعل ذلك يزيد في حرارة الخمر وقوتها، ولعل مسلماً هنا قدّم المجوس واليهود على العرب ليؤكد طول عمر خمرته خاصة، وأن هؤلاء الأقوام سبقوا في معرفتهم الخمر العرب[3]، ثم جعل مسلم الخمر

---

(1) الديوان،35

(2) نفسه،227

(3)ينظر :الموسوعة الحرّة،htt//ar Wikipedia/wikit

تستقر عند العرب حيث جعلهم بعولاً لها؛ ليشير إلى معرفتهم الكاملة بها وبطرق إنتاجها وتصنيعها بعد مرورها في مراحل عدة.

ويظهر مما سبق أنّ اهتمام مسلم بالشخصية ودورها في النص الخمري لا يصل في درجته إلى اهتمام أبي نواس، لهذا فإن شخصياته كانت دخيلة على النص؛ لأنها لا تتمثل الحدث ولا تتفاعل معه كما وُجِدَ عند أبي نواس.

- **التناص بالدور**

وهو نوع من أنواع التناص الذي يلمحه المتلقي في خمريات أبي نواس ومسلم، ويقصد به التناص الذي يقوم على الدور الذي لعبته الشخصية من غير التصريح باسمها داخل النص بحيث يمكن للمبدع توظيف الشخصية التراثية المستدعاة من خلال آلية الدور عبر تقنيات متعددة مثل المزج والتداخل بين ما هو تراثي وما هو حديث أو خلق رؤية جديدة ،يفسّر من خلالها الدور القديم أو مخالفة الدور القديم جملة وتفصيلاً[1]، وعادة ما يكون الاستدعاء بالدور معتمداً في أغلب الأحيان على توظيف الشخصيات التراثية صاحبة الأدوار الحيّة في الذاكرة الجماعية مثل أدوار الأنبياء والقادة والأبطال الذين شهد لهم التاريخ على مر العصور [2].

لقد وظف أبو نواس ومسلم شخصية البطل العربي في المعركة أو كما سمّاه أبو نواس فارس العرب، والمعروف بفارس العرب هو عنترة بن شداد ،وأبو نواس يستلهم هذه الشخصية متعاملاً مع أبرز ما يخصها حيث السيف والترس والمهر التي هي المعالم الأساسية لهذه الشخصية وبها يدافع عن قومه ويبعد عنهم الأذى، ولكن أبا نواس يخالف هذا الدور القديم، ويأتي بدور جديد يتناسب مع موقفه الخمري حيث يقول[3]:-

يا بِشْرُ ما لــــي والسيفِ والحربِ	**وإنّ نَجْمي للّهو والـــــــطَّرَبِ**
فلا تَـــــــــثِق بي، فإنني رجلٌ	**أكِعٌّ عند اللقاء والطـــــــلبُ**

---

(1) مجاهد،أحمد، أشكال التناص الشعري، 88

(2) شرتح، عصام،ظواهر أسلوبية في شعر بدوي الجبل ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ،www.awnd.amorg.

(3) الديوان،60

وإن رأيتُ الشُّراة قد طـــــــلعوا ألْجَمْتُ مُهْرِي من جانبِ الذَّنَبِ

ولست أدري ما الساعدان،ولا الـ (م) ـتُّرسُ وما بَيْضَةٌ من اللّبَـــــب*

هَمّي، إذا ما حرُوبهم غَلَبَـــتْ أيُّ الطريقين لي إلى الـــهَرَبِ

لو كان قَصْفٌ وشُربُ صـــافيةٍ مع كل خَوْدٍ تَخْتَال في الـسُّلُبِ

والنّومُ عند الفتاة أرشُـــــفها وجدْتُني ثَمَّ فارسَ الــــعربِ؟

ومن ذلك قوله [1]:

إذا عبَّا أبـــــــو الهيجـا (م) ء لـــلـهـيـجـاءِ فُـرْسانـا

وسارت رايـــــــة المــوت، أمـــامَ الـــشيـــخِ إعـــلانـا

وشبـّت حربُهــــــا واشتــ (م) ـعـلـت تـُلْـهِـبُ نـيـرانـا

وأَبْدَتْ لــوعـــــةَ الوقعــ (م) ـة أضـــراســاً وأسـنانــا

جعلــنا الـقــــــوسَ أيدينـا ونـبْـل الـــقـوْس سـوسانـا

وقدّمنــا مـــــــكانَ النبــ (م) ـل والـمــطـــرد ريـحانـا

فعـــــادت حربُـــــنا أنسـاً، وعُـدنـا نــحــن خـلاّنـا

بـفتـيــانٍ يــــرون القتــ (م) ـل فـــي الـلَّـذة قُـربـانـا

إذا مــا ضــربـوا الطبـــــل ضــربــنــا نــحــن عـيدانـا

وأنشأنــا كـــراديســــــــاً مـــن الـخَـيْـرِيّ ألـــوانـا

وأحـــجــارُ المجانيــــــق لنــا تــفـّــاح لـبـنانـا

ومنـــشا حــربنا ســــــاق، سـبـا خـــمراً، فـسقّانـا

يحــثُ الــكأس كـــــي تلحـ (م) ـق أُخــرانـــا بـــأولانـــا

تـــرى هذاك مصروعـــــــا وذا يـــنــجرّ سـكـرانـا

---

*اللّبب:موضع النحر والقلادة،ينظر:ابن منظور،لسان العرب،مادة (لبب)

(1) الديوان،409

فــهــذي الــحرب لا حـــــربٌ **تـــغـّـم الـــنـــاس عـــدوانـــا**

بـهــــا نــقتلهم ثـــــــــــمّ **بها ننــــــــــــــشرُ قتـــلانـــا**

لقد استلهم الشاعر من التاريخ صورة المعركة بعدتها وعتادها، وكان الفارس فيها الشاعر ويعتمد الشاعر هنا على آلية كسر التوقع، فالقارئ يتوقع هنا أن يصل مع الشاعر إلى معركة حقيقية بين طرفين ،أحدهما يمثل الحق، والآخر يمثل الباطل؛ ليصل في النهاية إلى نتيجة المعركة حيث النصر أو الهزيمة لأحدهما، لكن الشاعر يفاجئ القارئ فبعد أن استخدم أداة الشرط التي كانت أشبه ما يكون بمنبّه ينبّه ذِهْن القارئ إلى ما بعدها يأتي ليكشف للقارئ أنه ليس أمام ساحة معركة حقيقة ،بل هي ساحة من نوع آخر، يؤدي الشاعر دوراً يتفق مع رغباته، ويذكر عز الدين إسماعيل أنّ مثل هذا الأمر إنّما يشكل رفضاً ضمنياً للفروسية ،وهي قيمة من قيم العرب، فالشاعر لم يعد يرغب في أن يكون فارساً يتغنّى الناس ببطولته فمثل هذه القيم لا تشغله، بل اكتفى أنّ ينضّم إلى زمرة المجان والخلعاء الذين يدخلون إلى معركة أخرى هي معركة اللهو والمجون واحتساء الخمر، حتى يهزموها دون أن تكلفهم شيئا، فهو يفضل فروسية الشرب على فروسية الحرب، وقد كانت هذه فلسفة أبي نواس الذي كان يرفض حياة الإغارة والسلب والغزوِ، ويفضل عليها حياة الوداعة واللهو والسلام والحرية والمجون ،ويرفض بعض أعراف الحياة القديمة وينتصر للجديد في الحياة وفي الفن ،وهذا مظهر جديدٌ من مظاهر التحلل الاجتماعي، بل قد يُوصَف بأنه أثرٌ من آثار التحضر والاستغراق في المدينة ،وكان يشير إلى أن ذوق العصر قد تغيّر وأنّ أشياء كانت تثير الانفعال لدى الإنسان العربي من قبل، لم تَعُدْ لها الإثارة نفسها لدى قطاع عريض من مدن أهل العراق [1].

فالتناص بالدور كشف رغبة الشاعر في مسايرة العصر الذي عاش فيه، ولكنّ أصول الماضي ظلّت في داخله، وصورة العربي الشجاع لم تفارقه ،ولكنه أفاد من عناصر البطل العربي وصورته في المعركة؛ لتقديم صورة البطل العربي التي تتناسب مع روح العصر الذي عاش فيه. ويسخر من الحياة العربية بتفاصيلها كلها بما في ذلك التمسك بالأمجاد القديمة.

---

[1] في الشعر العباسي،الرؤية والفن، 319

وإن كان أبو نواس يوظف التناص بالدور حيث يستلهم صورة المعركة ليؤدي فيها دور البطل، فإن مسلماً يفيد من بعض هذه العناصر في إظهار بعض الجوانب الخاصة بخمرته من مثل قدرتها على الفتك والمكر بالشاربين وجعلهم رهائن في يديها، حيث أصبحت الخمر هي التي تؤدي دور البطل في المعركة ومن ذلك قوله [1]:

قلوب الندامى في يديها رهينةٌ　　　يصيدُونها قَهْرا وتَقْتُلهم مَـــكْرا

إلى قوله:

إلى أن دعا للسكر داعٍ فَموِّتوا　　　وكان مُديُر الكأس أحسنهم سُكْرا

أدار عليّ الرّاحِ البيات فَصّيرت　　　وِسادا له مِنْه الترائِبَ والـــنَّحرا

فهي تقتل الآخرين قبل أن يغدروا بها، ولعل هذا المعنى واضح في البيت الثاني والثالث، ذلك أن الشاعر أراد أن يبيّن لنا رغبة الساقي في المكر بخمرته وقتلها بشربه لها ليلاً، فأسكرته وغلبته على نفسه حتى أضجعته على نحره.

ويثير مسلم غبار المعركة في خمرياته ولكنه غبار من نوع آخر فهو ليس الغبار المنبعث عن حركة الجياد في أرض المعركة، ولكنه غبارٌ منبعث عن الزعفران والقرنفل الصادر عن مجلس الشرب حيث يقول [2]:-

فلا رُبّ حربٍ للمدامِ أثَرْتُهــا　　　وقَصْطَلُها جاديُّها والـــقَرَنْفُلُ

علينا رياحينُ الحياةِ وَفَوْقَنا　　　سحائِبُ بالعَيْشِ المُقارِفُ تَهْطِلُ

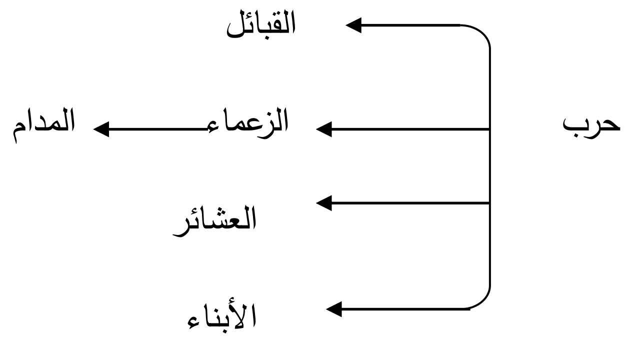
لقد أفاد الشاعر من صورة المعركة لإظهار قطبي الصراع في خمريته، فالقطب الأول يمثله الشاعر وصحبه والقطب الثاني تمثله الخمر، ولعل ذلك الانزياح الذي حققه الشاعر في

---

(1) الديوان49- 51

(2) نفسه،255

قوله **حَرْبٌ للمدام** يبين طبيعة العلاقة بين الشاعر وخمرته، ذلك أنَّ كلاً منهما يحاول إثبات نفسه، ويتضح الانحراف في المخطط الآتي :



فمسلم لم يستدع الشخصية ولم يستدع الحادثة ، ولكنه أشار إلى آلية الدور الذي تلعبه الشخصية في ساحة المعركة، على حين أن أبا نواس استدعى الموقف نفسه وهو موقف المعركة وما يتعلق بها، ولعلّ مثل هذا الشكل من التناص يعمل على تعميق فاعلية الدور في الشعر، وكأنّ كُلاً من الشاعرين يريدان أن يستحضرا الشخصية والموقف في آن واحد، حتى وإن بَدَت الشخصية ضعيفة الملامح، إلا أنها تُكْسِبُ الموقف والشخصية مزيداً من التكثيف والإيحاء، على حين أن أبا نواس يظهر أكثر حرصاً في أن تكون آلية الاستدعاء مندمجة ومتفاعلة مع بنية النص بمستوياته المتعددة بحيث يكون لآليّة الاستدعاء أهمية خاصة ودور دلالي داخل السياق، ومن هنا يكون التناص عنصراً فاعلاً في البنية الشعرية؛ لأنه يقوم بتوليد الإشارات المتباينة داخل النص الشعري، مما يؤدي إلى ازدياد النص وفقاً لتأويل المتلقي وقدرة المبدع وغايته.

- **التناص الأدبي**

للتناص الأدبي مساحة يلمسها القارئ في خمريات كل من الشاعرين، ويعرفّ التناص الأدبي بأنه تأثر الشاعر بالنصوص الأدبية التي يقرأ،وقد عُرِف عن كل من الشاعرِيْن أبي نواس ومسلم سعة الاطلاع والتزود من ينابيع اللغة حيث أشار شوقي ضيف في كتابه تاريخ الأدب العربي إلى أنّ كلاً منهما كان يحفظ الأشعار ويلهج بها، حيث أُشْرِبت روحهما بالتراث الأدبي

القديم، فأخذا يفيدان منه في صقل خمرياتهما ؛وليمياه مع روح عصرهما.[1]وكان لا بد لهذا المخزون الثقافي من أن يندمج في ذاكرة كل من الشاعرين، ومن ثم يتسرب إلى عالم القصيدة من خلال اللغة أو الصور أو الرؤية أو الأسلوب[1]

وللقارئ دورٌ في التعرف إلى المصادر التي تأثر بها كل من الشاعرين في نصوصها، وإن لم يشر الشاعر لذلك، ويتوقف ذلك على معرفة المتلقي بالمقروء الثقافي الذي صدر عنه الشاعر، فكل نص هو نسيج من الاقتباسات والمرجعيات والأصداء، وهذه لغات ثقافية قديمة وحديثة، فالبحث عن مصادر النص أو مصادر تأثره هي محاولة لتحقيق بنائية النص، فالاقتباسات التي يتكوّن منها النص مجهولة ،ولكنها مقروءة عند المتلقي فهي اقتباسات دون علامات تنصيص[2]. وتظهر ملامح التناص الأدبي في خمريات أبي نواس ومسلم بصورتين

هما التناص الظاهري، والتناص، الخفي وسيتم الوقوف على كُلٍّ منهما على حدة:

- **التناص الظاهري**

يشكّل التناص مع الموروث الأدبي وظائف متعددة، فهو يساهم من ناحية في حفظ جزء لا بأس به من النصوص التراثية، ويحول دون زوالها من الذاكرة، فالتناص ذو مسربين : أحدهما: يقوم به المبدع، إذْ يحيلُ إلى النصّ المرجعي من حيث أنه يريد أحياناً أن يتجاوز الرؤية التي يطرحها، والآخر: هو ما ينتجه المتلقي من شهوة البحث في العلاقة بين النصين واكتشاف علاقة المشابهة أو التناقض بينهما، وهذا في حدّ ذاته نتيجة قيمة للتناص كما أنه يعمل على تثقيف المتلقي وإثارة اهتمامه بمجموعة من النصوص المرجعية التي يحيل عليها الشاعر لدى تكرارها.

---

(1) ينظر :تاريخ الأدب العربي،221- 261

(1) ينظر،الزغبي، أحمد،التناص نظرياً وتطبيقا، 153

(2) بارت، رولان،لذة النص،85

لقد أراد أبو نواس لخمرياته أن تكون حلقة وصل بين الماضي والحاضر،ذلك الماضي الذي حوى آثاراً خالدة أنتجتها قرائح عربية أصيلة، وذلك الحاضر الذي يمثّله الشاعر في خمرياته ومن ذلك قوله[3]:

فقلْتُ: الخمرَ! قال: نعم وإنِّي	**بها لِبَني الكرامِ لَذُو سَماحِ**
فجاء بها تخُبّ كماء مزْنٍ	**وأنشأ منشداً شعر اقــتراح**
أتصحو أم فؤادك غير صاحٍ	**عشية هَمّ صحبك بالرواح**

ثم يقول:

فلما أن وضعت عليه رحلي	**تبدّى منشداً شِعْرَ امتداح**
ألستم خير من ركب المطايا	**وأندى العالمين بطون راح**

وهو في هذه الخمرية يضمّن أبياته الشعرية أبياتاً من قصيدة جرير التي مدح فيها عبد الملك ابن مروان حيث يقول [1]:

أتصحو أم فؤادك غير صاحَ	**عشية همّ صحبك بالرواحِ**

إلى قوله:

ألستم خير من ركب المطايا	**وأندى العالمين بطون راحِ**

ويلتقي أبو نواس مع جرير في غرض المدح فجرير يمدح عبد الملك، وأبو نواس يجعل هذا المدح فخراً له ،حيث وردت هذه الأبيات على لسان الساقي وقد وجّهها لأبي نواس ذلك أنه كان أكثر الحاضرين كرماً وجوداً في تعامله مع الخمرة، وقد ظفر بخمرته بعد سعي حثيث لها لذا فهو يستحق أن يوصف بخير من ركب المطايا وأندى العالمين.

ويضمّن أبو نواس إحدى خمرياته أبياتا للدارمي وهو أحد شعراء الإسلام حيث يقول[2]:

---

(3) الديوان،113- 114

(1) ديوان جرير، 114

شَغَلَت خداشاً عن مساعي مُخْلِدِ		خمرٌ توقد في صحاف العــسجد

فليصبحنّ من الدراهم مُفْــــلِساً		وَليُمْسيَنّ من الندى صـــفر الـيدِ

قد شَرَّدت أمواله فـــصــــحاته		ومقاله لنديمه: هــــاتِ انشــــد

(قل للمليحة في الخمار الأســود		ماذا فعلتِ براهــب مـــتعــبــد)

قد كان شَمّر للـــــــصلاةِ إزاره		حتى وَقفت له بباب المــسجــــدِ

فالخمر شاغِلة إذا ما عُوقِرَتْ		يا ابن الزبير عن الندى والــسؤدد

ويأتي توظيف أبي نواس لأبيات الدارمي في السياق نفسه، فالدارمي يرى أن المرأة صاحبة الخمار الأسود سبب في ضياع الأموال وتبديدها، وإشغال الإنسان عن العبادة والطاعة، ويلتقي أبو نواس مع الدارمي في أن هناك ما يشغل الإنسان عن الكرم والمجد، ولكنها في نظره الخمر وليست المرأة كما عند الدارمي فالإتيان بهذه الأبيات كان من باب التمثيل والتأكيد على الفكرة.ومن أمثلة هذا التناص، أيضاً قول الشاعر أبي نواس [(1)]

يديرها هاشميّ الطرف، معتدلٌ		أبهى إذا ما مشى من طاقة الأسِ

حثّ المدامَ، وغناتّا على طربٍ		الآن طاب الهوى يا معشر الناسِ

حتى إذا ظن أني غُير مُحْتمِلٍ		أشار نحوي لأمر بين جُلاســـي

فقلتُ أَضْرِبُ في معروفه مثلاً		لعادة قد مضت مني إلى الآسي

من يفعلِ الخيرَ لا يعدم جوازيه		لا يذهب العرف بين الله والناس

لقد أفاد الشاعر من بيت الحطيئة في قوله[(2)]:-

---

(2) الديوان،153

(1) الديوان، 252- 253

(2) ديوان الحطيئة:103

من يفعل الخير لا يعدم جوازيه   لا يذهب العُرفُ بين الله والناس

وقد أتى أبو نواس ببيت الحطيئة وذلك بعد حديث عن صاحب الحانة الذي عُرِف بحسن منظره، وقد جمع إلى ذلك حسن تعامله مع الحاضرين، حيث إسراعه في تلبية الشاربين وتقديم الشراب لهم، وهو يراعي الآخرين، وبخاصةٍ الشاعر الذي أحسَّ الساقي بوجود أمر ما عنده فسارع للتخفيف عنه، ولذا فإن هذا الساقي أو صاحب الحانة من أولئك الذين يستحقون ضرب الأمثال فيهم وأفضل القول فيه إنَّ الإنسان الذي يحسن إلى الآخرين ويفعل الخير معهم لا يعدم الجزاء، بل يكفيه السمعة الطيبة التي تنتشر بين الناس.

ويضمّن الشاعر إحدى خمرياته شطراً من بيت زهير بن أبي سلمى وذلك بعد أن وصف لين خمرته في كأسها ، والسرور المنبعث عنها حيث يقول [1]:

لها في الكأس لينُ عروس خِـدْرٍ   وفيها للسرور رحىً تدومُ

ولمّا لاح ضوء الصّبح عَنّــــــا   وحرّك عوده بدرٌ وسيُــم

بصوتِ أخي الحجاز،فهاج شوقي   لمِن طللٌ برامة لا يُريـمُ

والبيت عند زهير هو [2]:

لِمَن طَلَلٌ برامة لا يريـــــــــمُ   عفا وأحاله عُهْد قـــديم

لقد أفاد أبو نواس من بيت زهير بن أبي سلمى في إظهار الحالة النفسية التي اعترته عند سماعه عزف العود وغناء العازف، وقد هيج ذلك شوقه فالجامع بين زهير وأبي نواس هو الشوق، فشوق زهير كان موجهاً لمن سكن الديار ورحل عنها فأصبحت طللاً تذروه الرياح، وشوق أبي نواس موجّه نحو الخمر ذلك أن ضوء الصبح لاح منذراً إيّاه بانتهاء فترة الشرب فهيّج ذلك شوقه إليها.

ويجعل أبو نواس شطر بيت ليزيد بن معاوية جزءاً من أبياته الشعرية يغنيه المغنّي فَيُطْرِب الجالسين بصوته وحسن قوله، ويجعل هذا البيت خاتمة لقصيدته الخمرية حيث يقول [3] :

---

(1) الديوان،348

(2) ديوان زهير،118

(3) الديوان384

غنني يــا ابن أذينِ (ولـــــــهاً بالماطرون)

وبيت يزيد هو[4] :

ولـهاً بالماطرون إذا أكل النمل الذي جمعا

ويظهر أثر فعل الأمر في الشطر الأول من البيت، فهو أمرٌ يفيد الإلزام بالغناء، ولكن قوة فعل الأمر توحي بذلك الفضاء الواسع الذي يحققه ذلك الفعل في خاتمة القصيدة، ذلك أن المجلس لم ينته عند أبي نواس بانتهاء الشرب بل إنه مستمر، وذلك متحقق باستمرار الغناء والأمر به، وهو لا يطلب من الساقي أن يغني غناء عادياً، وإنما يطلب منه أن يغني أبياتاً لشعراء لهم مكانتهم في شعر الخمر أمثال يزيد بن معاوية.

ويضمّن الشاعر أبياته الشعرية شطراً من معلقة الأعشى، وهذا التضمين لا يقيّد جوّ القصيدة أو يخلّ بها بل يزيدها جمالاً موسيقياً ،خاصة وإذا كان البيت الذي تم تضمينه من الأبيات التي تغنى، ومن ذلك قول أبي نواس [1]:

أكرم بهم، وبنغَمٍ من مغنيةٍ ففي الغناء بنغم يُضَربُ المَثَلُ

هيفاءُ تسمعنا،والعودُ يطْربنا ودّع هريرة إنّ الرّكب مرتحِلُ

والبيت عند الأعشى[2]:

ودّع هريرةَ إنّ الرّكب مرتحلُ وهل تطيق وداعا أيّها الرّجلُ

لقد جعل الشاعر هذا البيت نافذة يطلّ من خلالها على الماضي وأصالته حيث قوة السبك التي تجعل تلك الأبيات جزءاً مستساغاً من أبيات أبي نواس الخمرية، كما أنها تعكس الروح الغنائية التي شاعت في ذلك العصر حتى طغت على شعرائه، فهذه القصيدة جاءت على بحر البسيط، ويبدو أن هذا البحر أكثر توفراً في شعر المولدين منه في شعر الجاهلية[3]؛ لذا فقد

---

(4) ينظر :اليوسي،زهر الأكم في الأمثال والحكم،htt//www.alwarraq.com

(1) الديوان،303

(2)الموسوعة العالمية للشعر العربي،htt//www.adab.com

(3) خلوصي، صفاء، فن التقطيع الشعري والقافية،68

اختار الشاعر هذا البيت؛ ليزيد من قوة التأثير في نفوس المتلقين؛ وليدفع بهم إلى التنغم معه؛ ذلك أن كل نغمة في تجربةٍ فنية ما تؤثر في الإدراك وترتفع معها النغمات لتسلك الطريق نفسه الذي صدرت خلاله عن نفس الشاعر.كما أنّ استخدام الشاعر لموسيقا بحر البسيط يبيّن رغبته في السرعة التي تناسب الموقف الذي يعكسه وهو المرح واللهو والغناء، وموقف الغناء يحتاج إلى ما يغنى ويُقال .

واستخدام أبي نواس لموسيقا بحر البسيط جاء متناسباً مع رغبته في الثورة على الأطلال وبكائها والوقوف على ما أبلاه الزمان، وتركه فارغاً تذروه الرياح، فالموقف الآن يتطلب الغناء والفرح لا البكاء والحزن، ولهذا فهو يوظف بعض الشخصيات ذات الطابع الأدبي التي اكتسبت شهرتها من ذكرها في قصائد شعرية سابقة ،ولكنه يتناولها بالنقض والهدم حيث يقول[1]:

لا تَبْكِ لَيْلَى،ولا تَطْرَب إلى هِـنْـدِ واشرَبْ على الورْدِ من حَمْرَاء كالوردِ

كأساً إذا انْحَدَرَتْ في حَلْق شاربها أجْدَتْهُ حُمْرَتها في العين والخَـــــدّ

وقوله[2]:

سُقْياً لِغَيْر العــلياءِ والسّنَــدِ وغــيرِ أطلالِ مَيّ بالجَــــرَدِ*

ويا صبيب السّحاب إن كنت قد جُدْت اِللوى مرة فلا تَعُـــــدِ

لقد استلهم الشاعر من التراث الأدبي عدداً من الأسماء أمثال هند و ليلى ومي، كما استحضر ألفاظ المعلقات من مثل العلياء والسّند واللّوى؛ وقد أفاد الشاعر هنا من التقابل بين الرموز الثقافية الموروثة والرموز الطبيعية فالأطلال وما ارتبط بها هي بعض تلك الرموز، والخمرة ومتعلقاتها هي تلك الرموز الطبيعية التي تجسد ثورة الشاعر على الثقافة الموروثة، فجوهر رؤية أبي نواس للوجود من خلال شعره تقوم من جهة على الثورة على القيم الثقافية، وتقوم من جهة أخرى على الحنين إلى العفوية والتلقائية والإنصات لرغبات الذات ،وهنا يكمن سر تعلّق أبي نواس بالخمر.

---

(1) الديوان،122

(2) نفسه،125

الجَرَد:الأرض الفضاء لا نبات فيها،ينظر:ابن منظور،لسان العرب،مادة (جرد)

وإذا كان التناص الظاهري يبدو جليا واضحاً عند أبي نواس ،فإنه يبدو خافتاً عند مسلم ابن الوليد، ويُعْزى ذلك في نظر الباحثة إلى اهتمام الشاعر بفن البديع وانشغاله به، ولعل هذا الأمر جعل أمر تضمين شعره أبياتاً من شعراء سابقين صعباً ليس لأنه يفتقر القدرة على ذلك، بل لأن ذلك قد يؤدي إلى الإضرار بالبديع في قصائده وزناً وشكلاً، ومع ذلك فقد أفاد من إحدى الحكم في بعض أبياته الخمرية حيث يقول [3]:

أمكنتُ عاذِلتي في الخَمْر مِنْ أذُنٍ　　　صمّاء يُعْيي صداها من يناديهـا

وقُلْتُ حينَ أدارَ الكأس لي قَــمَرٌ　　　الآن حين تعاطي القوس باريــها

يا أملحَ الناسِ كفًّا حين يمزجـها　　　وحين يأخذها صِرْفاً ويُعْطــيـها

قد قُمْتُ منها على حدٍّ يُلائهــما　　　فها كذا فَأَدِرْها بيننا إيــــــــهـا

فالقوس لا تُعْطَى إلا لمن أحسن الرمي بها فأصاب ما يريد، وكذلك فإن الشاعر يفيد من هذه الحكمة في تصوير الساقية وقد أحسنت إمساك الكأس في يدها فكانت جديرة به لائقة لحمله كالرامي الجيّد ،وهي في حركاتها وتنقلاتها،كمن استعدّ لرمي سهمه ليصيب به المراد، والمُرادُ هنا هو الشاعر نفسه ،ولكنّ الشاعر يؤكد أمراً مهماً حين يقول[1]:

إن كانت الخَمْرُ للألباب سالبةً　　　فإن عينيك تجرى في مجاريها

سيانَّ كأسٌ من الصَّهْباءِ أَشْرَبها　　　نَظْرَةٌ منك عندي حين تُصْبيها

لقد رمت بسهمها فأصابت ،فهي من ناحية سلبت الشاعر بطعم الخمر اللذيذ، وبنظرة عينيها مما جعل هذا الامر سيّان عند الشاعر، وهنا تظهر قدرة الساقية على الإصابة كما يصيب الرامي عند الرمي، وهذا يتفق مع المثل **(أعط القوس باريها)** [2].

- **التناص الخفي**

---

[3] الديوان،216

[1] الديوان،217

[2] الزمخشري ،المستقصي في أمثال العرب، 1/ 247

لقد وجد كلٌ من الشاعرين في التراث معيناً لا ينضب ،فأفادا منه في نسج صورهم الشعرية، وحديثهم عن الخمر،ذلك أن موضوع الخمر ليس بالموضوع الجديد عليهما، فضربوا في هذا التراث بسهم وافرٍ، واستطاع كلّ منهما أن يوظّف هذا التراث ضمناً في أبياته الخمرية، حيث استلهم من الآخرين ما يلتقي معه فكرة ومضموناً، ومن ذلك ما نجده في قول أبي نواس (3):

دعْ عَنْك لومي فإنّ اللّوْمَ إغراءُ   وداوِني بالتي كانَتْ هي الدّاءُ

لقد كانت الخمر شعار أبي نواس في حياته، فجعلها داءً ودواءً له في آن واحدٍ فقط، وقد أفاد أبو نواس هنا من قول مجنون ليلى (1):

تداويتُ من ليلى بليلى وحبّها   كما يتداوى شاربُ الخَمْرِ بالخَمْرِ

إذن فأبو نواس يرى الخمر داءً ودواءً وكذلك مجنون ليلى، وهنا يأتي دور التناص الخفي في الكشف عن قدرة الشاعر على الإفادة من الآخرين في تقوية صورته الشعرية من ناحية ،ومن ناحية تؤكد سعة إطلاعه وثقافته ، جاعلاً التراث مرآة يعكس فيها رؤاه الشعرية،فالإنتاجية الشعرية تمثل استعادة لمجموعة من النصوص القديمة في شكل خفيّ أحياناً وجليٍّ أحياناً أُخَرْ، بل إن قطاعاً كبيراً من هذا الإنتاج الشعري يُعَدُّ تحويراً لما سبقه، فالارتداد إلى الماضي واستحضاره من أكثر الأمور فعالية في عملية الإبداع، فهو يُحْدِث تماساً يؤدي إلى تشكيلات داخلية.

ولأبي نواس فلسفته الخاصة في نظره إلى الخمر، هذه الفلسفة التي استطاع من خلالها أن يزاوج بين ما اختاره من صور التراث و ما يصدر عنه في واقعه اللاهي ، وهذا دفعه إلى تجاوز الآخرين في عصره والانتهاء إلى صورة جديدة تتناغم مع واقعه النفسي وواقع أصحابه، فقد بدا في خمرياته صورة مكملة لمناهج سلفه وأطر كاملة سبقه إليها جيل السلف من شعراء الفن الخمري، فقد انطلق إلى فنه عَبْرَ ذلك الرصيد التراثي الذي وقع فيه اختياره على صور بعينها لدى الشعراء ،وجَدَ لها صدى في نفسه، فراح يقتدي بأصحابها في السلوك ويهتدي بها في

---

(3) الديوان،9

(1) الديوان :166

الفن، فرسم لها نظائر كثيرة في شعره جعلته موزعاً – شأن غيره من شعراء العصر بين القيم الفنية الموروثة والقيم المستحدثة التي أضافها تجديداً أو تحويرا أو تعديلاً وإضافة[2] ومن أمثلة ذلك قول أبي نواس[3]:

وفتيةٍ كمصابيحِ الدُّجى غُررٍ   شُمِّ الأنوفِ من الصِّيد المَصاليتِ

وقوله[1]:

وفتيان صَدْقٍ،قد صَرَفْتُ مطيّــهم   إلى بيْتِ خمّارٍ نزلنا به ظــهراً

أفاد الشاعر في هذه الأبيات من قول الأخطل في وصف ممدوحين له حين قال[2]:

بيضٌ مصاليتٌ أبناءُ الملوكِ فَلَنْ   يُدْرِكَ ما قدّموا عَجْمٌ ولا عَرَبُ

إن صفات الندماء عند أبي نواس تبدو مردودة إلى تلك الصور المتعددة في المعجم التراثي لدى شعراء الخمر وغيرهم ،فهم فتيان سادة أثرياء كرماء، ولكن أبا نواس لم يكتف بمشهد الملك أو الإمارة لهؤلاء الفتيان عند شربهم الخمر، بل حقق لهم الانتصار على الدهر الذي أراد به الواقع الذي عاشوه فيتحول دهرهم إلى مطية لهم لا يخضع إلا لرغبتهم ،وهو بالطبع ما يعكس تأثيراً للخمر في نفوسهم.

وُيْتبِعُ حديث أبي نواس عن ندمائه ،حديثه عن لوحة المغامرة التي ينهض معهم فيها،حيث حرصه على التحديد الزماني الذي لا يركن فيه طويلاً إلى نهار يفتضح فيه أمره، حيث بدا شديد الإيثار لليل، وإن كان الليل عنده ستاراً يحمي به نفسه من الشرطة العباسية، إلاّ أنّه يُقَدِّمُ صورة لنفسيته، حيث عاشت في وعيه مشاهد البطولة كما سيطرت على الشعراء القدماء حين تحدثوا عن رحلاتهم وصوروا مخاوف الليل التي كانوا يعانون أهوالها خاصة في

---

(2) ينظر: عبد المطلب، محمد،قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني، 142- 143

(3) الديوان، 68

(1) الديوان، 164

(2) ديوان الأخطل،21

الفترات المتأخرة من الليل، وكانوا يرمزون من خلالها إلى شجاعتهم وبطولاتهم فمغامرة الشاعر التي يخوضها أملاً في الوصول إلى المحبوبة الوحيدة في عالمه،مصارعاً ظلمة الليل وملبياً صوت الرغبة التي يرفضها المجتمع جهاراً نهاراً، فليل الشعراء هو المرادف عندهم لحياة المتعة واللذة واللهو، وهذا ما جعلهم يكرهون النهار وطلعته، وهنا يلتقي أبو نواس مع شعراء آخرين آثروا المتعة ليلاً وفضّلوها على أوقات أخرى، وقد تعجّب أبو نواس من ليله، حيث تفرده مع صحبه للسير فيه والوصول إلى حانة الخمر وكأنهم أشجع عصابات عصره حيث يقول [1]:

ولليلِ جلبابٌ علينا وحولنا   فما إن ترى إنساً لديه ولا جنّـــاً

يسايُرنا إلّا سماءً نجومها   معلّقة فيها إلى حيث وجّـــهْنا

وقد أفاد الشاعر هنا في تصوير حاله عند سعيه للوصول إلى خمرته ليلاً من قول قيس لبنى[2]:

سلي الليل عني كيف أرعى نجومه   وكيف أقاسي الهمَّ مستحلياً فردا

ويظهر أبو نواس متأثراً بحديث قيس عن وحدته ليلاً حيث النجوم التي تملأ السماء، والليل عندهما لم يعد ذلك السواد الحالك الذي يعكس نفساً مثقلة بالهموم والأحزان بل أضحى ليلهم عنواناً لفروسيتهم التي تفضي إلى نهار جديد، ولكنه ليس النهار بإشراق شمسه ولكنه النهار الذي ترتسم معالمه بتناول كأس الشراب أو ملاقاة المحبوبة.

وقد اتخذ الشاعر الليل عنواناً لشجاعته هو وصحبه،فالليل يستره من الشرطة وقوانين الدولة حين توجه الي الحانة، ولكنه تحمل المشاق مع أصحابه للوصول إلى خمرتهم المعشوقة، وهذه المعشوقة يجب أن تتصف بعدد من الصفات التي تجعلها لائقة بمن اجتازوا الصعاب لأجلها، وقد أفاد أبو نواس من الأخطل في تصوير أصولها وإعادة نسبها إلى أشهر البلدان فهي بابلية وعانية وفارسية ومن بيت رأس أو من خمر الأندرين – فهي في قول الأخطل[3]:

---

(1) الديوان، 379

(2) ديوان قيس،69

(3) الديوان، 211

ظَلَلْتُ كأني شاربٌ بـــــابليةً ركودُ الحُميّا في العظام شَمُـــولُ

وقد أفاد أبو نواس من قول الأخطل الذي تحدث عن قوة هذا المشروب وأثره في شاربيه وذلك في قوله أيضاً[1]:

عانيةُ ترفع الأرواحَ نَفْحَتُـــــهـا لو كان تُسْقى بها الأمواتُ قد نُشِروا

ويقول [2]:

وقد سَقَتْني رِضاباً غير ذي أسنٍ كـــالمسكِ ذُرَّ عــــلى ماء العناقيدِ

من خمرِ بَيْسانَ صِرْفاً فوقها حببٌ شيبتْ به نطفـــةٌ من مـــاء ببـــرودِ

وقوله [3]:

فجاء بها بعد الكرى فارسيـــة مُشَعْشَـــعَةً أحيت عِظاماً وأنفسا

وقد سبق الأعشى الأخطل إلى هذه الصور التي راحت تؤصل لفلسفة الخمر من حيث إثبات نسبتها وعراقتها،وقد ظهر مثل هذا الموقف عند المخمور، ومثال ذلك قول المسيب بن علس حيث يقول[4]:

ومها يرفُّ كأنه إذا ذقـــته عــانيةٌ شُــجّت بماء يراع

ولا يغيب عن الذاكرة ذِكْر خمر(بيت رأس) عند حسان بن ثابت في قوله[5]:

كأن خَبيـــئَةٍ من بــيت رأسٍ يكـــون مزاجُها عسلٌ وماء

---

(1) الديوان97

(2) نفسه،78

(3) نفسه،158

(4) الأغاني،7/ 177

(5) الديوان،17

على أنيابها،أو طـــعـم غضّ مـــن التفاحِ هصّرها الجناء

وخمر الأندرين عند عمرو بن كلثوم حين يقول [1]:

ألا هبّي بصحنك فاصــبحينا ولا تـــُبْقي خـمور الأندرينا

وقد امتد التأثر التراثي عند أبي نواس إلى أدقّ خصائص الخمر ،فاقتحم عالم السكر والنشوة واستوحى صورة الشارب من القديم وأخذ يزاوج بينها وبين حقيقة واقعة لفقدان الوعي حتى الثمالة فيقول [2]:

حتى إذا فلــكُ الأوتـــارِ دارَ بنا مــــع الـطبولِ ظَلَـلْنا كالسّــبابيتِ*

أو في قوله واصفاً أحد أصحابه وقد غلبه السكر[3]:

قد دبّتِ الخَمْرُ سِرًّا في مفاصلــــه فمــــاتَ سُكْراً ولكن حاطه الأجــلُ

فلم أزل أتفـــدّاه،وأرفــــــــعـــه عَنْ وَهْدَة الأرضْ والنشوان محتملُ

حتى أفاق وثـــوبُ الليل مُنْــخَرِقٌ وغارَ نَجْمُ الــثّريا واعتلـــى زُحَــلُ

فقلتُ: هل لك في الصّهْباءِ تَأْخُذُها مِنْ كفّ ذاتِ هِـنٍّ فــالعَيْشُ مُقْتَبِلُ

إن ثنائية الموت والحياة حاضرة في أبيات أبي نواس ،فالموت الذي يتحدث عنه يقابل حالة الجسد عند حصول اللذة، والحياة التي يقصدها هي عودة الشارب إلى كأسه والبحث عن خمرته المعتقة فسكون الجسد عنده دليل على تحقق اللذة التي يسعى لها شارب الخمر.

إذن فهي شديدة التأثير وقوية المفعول وهو يلتقي هنا مع الأخطل في قوله[4]:

---

(1) ديوان عمرو بن كلثوم،173

(2) الديوان،72

*السبابيتِ:مفردها السبت، ظهر كالنائم، ينظر :ابن منظور ،لسان العرب،مادة (سبت)

(3) نفسه،306

تُميتُ وَتُحْي بعد موتٍ وموتُها لذيذٌ ومَحْياهـــا ألـــذٌّ و أمجدُ

فهو يشاركه في إظهار قوة الخمر وشدة تأثيرها ومدى فاعليتها وإن كان أبو نواس أكثر تفصيلاً في تعداد خصائص خمرته حيث يقول بعد الأبيات السابقة [1]:

حيريّةٌ، كشعاعِ الشّمْسِ صافيةٌ يُحــيطُ بالكأسِ مِن لألائها شُعَلُ؟؟

فقد جمع في بيته هذا نسب خمرته الشريف إلى جانب صفائها ونقائها مع بروز لونها فهي تبرق مشعة في الكأس كالنار المتقّدة وبعد هذا التأثير يصور أبو نواس حركة الشارب المتثاقلة حين يقول [2]:

يا ليلةً طلعتْ بالسُّعد أَنْجُمهـــا فباتَ يَفْتُكُ بالسَّكْرانِ سَــــكْرانُ

بتنا ندينُ لإبليسٍ بطاعــتـــه حتى نعى اللّيلَ بالناقوسِ رُهْبـانُ

فقام يسحبُ أَذْيالاً مُنَعّمَـــةً قد مَسّها من يدي ظُلْمٌ وعُـدْوانُ

وكأنه اقتصى أثر الأخطل حين صور تثاقل الحركة عند السكير حيث يقول [3]:

فقام يجرُّ البُرْدَ لو أنَّ نفســـه بكفيّه من بَرْدِ الحُـــمَيّا لخرّتِ

وأدبر لو قيل: اتّقِ السَّيف لم تَخَلُ ذوَابته من خِشْيَةٍ اقشـــعرّتِ

وقد حرص الشعراء على تصوير تأثير هذه الخمر على شاربها، ودفعهم ذلك إلى الإسراف في عرض بعض صفاتها لبيان مزيد من الإعجاب بها، فإذا هي عند أبي نواس(سحر هاروت) وهذا اقتباس مما شاع بين العرب من ضرب المثل بذلك السحر، وربما كان المصدر الديني وراء هذه المؤثرات ،فقد تعرف أبو نواس وغيره على هاروت وماروت من خلال القصص

---

(4) ديوان الأخطل، 64

(1) الديوان،306

(2) نفسه،400

(3) ديوان الأخطل،48

الدينية حيث قوله تعالى: [1] "**وَمَا أُنزِلَ عَلَى الْمَلَكَيْنِ بِبَابِلَ هَارُوتَ وَمَارُوتَ**" وقد وردت هذه الصورة في قول مجنون ليلى متغزلاً بمحبوبتِه [2]:

فتلك الــتي من كـــــان داءٌ دواؤَه وهاروتُ كُلَّ السحرِ منه تعلّمــا

وقوله[3]:

تداويت مِنْ ليلى بليلى عن الهوى كما يتداوى شاربُ الخَمْر بالخَمْر

ويظهر ذلك في قول أبي نواس بعد وصف طويل للخمر وصفاتها[4]:

يديرها قـــمٌر في طرفِه حَوَرٌ كأنّما اشتقّ منه سحرُ هاروتِ

وقوله[5]:

وغادةٍ هاروتُ فـــي طرفها والشمسُ في قَرْقرِها جانحهْ

تستقدحُ العُودَ بأطـــرافها ونغمةٌ في كبدي قادحـــــهْ

ومثل هذا التبادل بين عالم الغزل وعالم الخمر قادرٌ على كشف أوجه التشابه بين عواطف الشعراء حين يتعلق بأي موقف من الموقفين ،حيث رفض الشعراء اللوم أو الهجر في هذا أو ذاك انطلاقا من صدق العاطفة وحرصاً على الغناء في عوالمهم الخاصة بعيداً عن ضغوط المجتمع، ورفضاً لقيوده وأغلاله.

إن سحر (هاروت) هنا ليس إلا وسيلة للتعبير عن الخروج على المألوف والبحث في عالم السحر عمّا هو أقوى في التأثير، حتى وإن كان الأمر مرتبطاً بتصوير جمال الساقية أو

---

(1) البقرة، 102

(2) ديوان مجنون ليلى،206

(3) نفسه109

(4) الديوان،71

(5) نفسه،94

مقدّمة الخمر،وهذا يؤكد بحث شاعر الخمر عمّا هو ليس أرضي؛ لأنه في خمرته يبحث عن الراحة، وهي ليست الراحة التي تتحقق للجسد، فحسب بل هي راحة جسدية وروحية معاً.

وها هو يقول في الفوز بالسرور ونعيم العيش بعد شرب الخمر[1]:

نالَ السّرورَ، وخفْضَ العيشِ في دَعَةٍ   وفاز بالطّيباتِ المِاجنُ الهزلُ

وهو بذلك يقترب مما قال سلم الخاسر[2]:

مَن راقب الناسَ مـــــاتَ هـــمًّا   وفاز باللذةِ الــــجســــورُ

فالذي يفوز بالطيبات عند أبي نواس هو ذلك الذي يتمتع بالقوة المخالفة لقوانين المجتمع ولا يأبه به، وكذلك الحال عند سلم فالذي يفوز باللذة عنده هو الجسور القوي.

ومسلم بن الوليد في تصويره للخمر لم يستلهم عناصر صوره كاملة من التراث ولم يكتف بتمثلها من تجارب أصدقائه فحسب، ولكنها أضحت تجربة معيشة لديه كما كانت عند القدماء ممّن صدروا عنها من هذا المنظور الواقعي، ولهذا تصبح مهمته من الصعوبة بمكان فعليه أن يبرز شاعريته من خلال المزج بين هاتين التجربتين المعيشتين من ناحية ،وأن يزاوج بين حسّه التراثي وحسه الحضاري أو بمعنى أدق كان عليه أن يوفر لقصيدته عناصر الأصالة من التراث والمعاصرة معاً من ناحية أخرى [3].

لذا فإن مسلماً عندما صوّر تأثير الخمر في نفوس شاربيها ،كان هذا التصوير تكراراً واضحاً لتأثيرها في نفوس شاربيها منذ الجاهلية وحتى جيله ،ومن أمثلة ذلك التأثير قول المنخل اليشكري[4]:

---

(1) الديوان،303

(2) ديوان الشعر ، http//www.alnoor.com

(3) التطاوي،عبد الله ،أشكال الصراع في القصيدة العربية،5/ 179

(4) الأصمعي ، الأصمعيات ، تح:أحمد محمّد شاكر وعبد السلام هارون، 58-61

فإذا انتشيتُ فإننــــــــي رَبُّ الـــخورنق والــسديرِ

وإذا صحوتُ فإننــــــي رَبُّ الشويهـــةِ والبعـــــيرِ

وهي صورة عاشت في أعماق الجاهليين وتكررت، حيث يظهر صداها في قول حسان بن ثابت[1]:

ونشربها فتتركنا مــلوكاً وأسْداً ما ينــهنـــهنا اللقاءُ

وهي صورة تظهر عند الأخطل في قوله [2]:

إذا ما نديمي علّني ثم علّني ثلاث زجاجـــات لهن هديرُ

خرجْتُ أجرُّ الذيل تيهاً كأنني عليــكَ أمـير المؤمنين أميرُ

وهنا تنتفي غرابة انتقال الصورة ،ويصبح دور مسلم حلقة طبيعية حين يستلهم من مادة التراث الطويل ويضيف إليها حين يعرض الخمر ،وهي تصرعهم، وهم يقرون بعجزهم عن منازلتها وهي حين تتسرب إلى نفوسهم تخادعهم ،وتغدر بهم فتحيل حياتهم إلى سُكْر دائم يكاد يصرع من يحتسيها ،وإن كان موت الندماء هنا ليس نهائياً ،فهم يعودون إلى واقع الحياة بعد صحوهم من تأثيرها، وهي صورة تبدو قائمة في خيال مسلم، بدليل تكرارها عنده حين أشار إلى قدرتها على إماتة النفوس حيث يقول بعد ذكره لتأثير القهوة[3]:

ومانحةٍ شرابها المُلْك قهوةٍ مجوسية الأنساب مسلمةِ البَعْلِ

إلى قوله[4]:

أماتت نفوساً من حياةٍ قريبةٍ وفاتت فلم تُطلبْ بتبْلٍ ولا ذُحْلِ

---

(1) ديوان حسان،17

(2) ديوان الأخطل،103

(3) الديوان، 35

(4) نفسه،38

وقوله[1]:

إلى أن دعا للسّكْرِ داعٍ فموّتوا وكان مُديرُ الكأسِ أحسنَهم سُكْرا

وهذه الصورة لها معالمها عند القدماء ويظهر ذلك في قول زهير بن أبي سلمى حيث شبّه سكر الشاربين بالموت حيث يقول [2]:

تمشّى بين قَتْلى قد أُصيبتْ نفوسُهم ولم تُـــــــهْرَقْ دماءُ

وقد عرضت الباحثة لثنائية الموت والحياة عند أبي نواس التي اعتمدها في إظهار قوة تأثير الخمر على شاربيها، ويبدو أن هذه الثنائية أصبحت قاعدة مهمة من قواعد إظهار فاعلية الخمر ، وها هو مسلم يعتمد عليها مع إكسابها روح العصر الذي عاش، وكأنّ جدلية الموت والحياة قد أضحت هَمّاً يشغل بال شعراء الخمر، ولكنهم تغلبوا عليها بفلسفتهم لها حيث جعلوا عنوان الحياة الخمر ونعيمها ،وجعلوا الموت عنوانا للذة المتحققة من شرْب الخمر، ولذا فإن مسلماً يجعل خمرته رمزاً للحياة حيث يقول[3]:

أقامت لنا الصهباءُ صَدْرَ قناتها ومالت علينا بالخديعة والخَـــتْلِ

إذا ما عَلَتْ مِنّا ذؤابةُ شـــاربٍ تَمَشّت به مشي المقيّد في الوَحْلِ

فلا نحنُ متنا ميتة الدَّهرِ بَغْتَةً ولا هي عادت بَعْدَ عَلٍّ إلى نَهْــلِ

ويظهر تأثر مسلم بسابقيه حين عرض لفلسفته الخاصة في الحياة وفي تعامله مع الخمر حيث يقول[4]:

هل العيشُ إلّا أنْ أروحَ مع الصِّبا وأغدو صريعَ الرّاحِ والأعينِ النّجل

---

(1) الديوان، 51

(2) الديوان، 73

(3) الديوان، 42

(4) نفسه، 43

أو قوله[1]:

وما العيشُ إلاّ أن أبيت موسّداً　　　صريع مدامٍ كَفَّ أحورَ أكْحلِ

وهو في هذه الفلسفة يستجمع من طاقاته الخيالية وملكاته اللغوية ما أسهم في التعامل مع تلك الصور التراثية التي عاشت في وجدانه، وازداد تأثيرها عن غير قصد حين صارت ضمن القاسم المشترك بين الشعراء أو هي أقرب إلى تداعي المعاني، ولكن الذي لا يمكن إنكاره أنّ إلمام مسلم بالتراث الشعري القديم عبر عصور الأدب المختلفة ،قد دعاه إلى التشبث بهذا التأثر وإلى محاولة المزاوجة الهادئة بين ما تأثر به وبين ما أضافه إليه ،وآثار هذه الفلسفة التي ذكرت الباحثة ماثلة في قول طرفة بن العبد حين يقول [2]:

ولولا ثلاثٌ هُنّ مِن عيشة الفتى　　　وجدّك لم أحفل متى قام عوّدي

فَمِنْهُنَّ سبقى العاذلاتِ بِشَــرْبَةٍ　　　كُمَيْتٍ متى ما تُعْلَّ بالماء تَزْبَدِ

ففلسفة مسلم في الحياة تقوم على أن قطبي السعادة فيها هما الخمر والمرأة ،وهذه لم تكن فلسفة خاصة به وحده ،بل عبّر عنها شعراء آخرون ،ومع ذلك فإن مسلماً استطاع من خلال استخدام الحصر أن يجمع هذين القطبين في بيت واحدٍ مؤكداً نيله السعادة الكاملة بنعيم الخمر والمرأة.

وحين تصبح الخمر سبب النعيم فإنَّ الرجل يضحيِّ بالغالي لأجل الحصول عليها حيث يقول مسلم [3]:

رقى ربّها حتّى احتواها مُغالياً　　　عقيلته دون الأقــاربِ والأهلِ

وهو في ذلك يقترب من قول عنترة بن شداد حين حاول أن يتجاوز طبقة العبيد، لينتمي إلى طبقة الأحرار عن طريق إثبات قدرته الإنفاق في سبيلها في معلقته .

---

[1] الديوان،143

[2] ديوان طرفة،42

[3] الديوان،37

حيث يقول[1]:

ولقد شربتُ من المدامة بعدما ركد الهواجر بالمشوف المُعْلم

فإذا شربتُ فإنّني مُسْــتَهلكٌ مالي وعِرْضي وافِرٌ لـــم يكَلّم

وقول عمرو بن كلثوم [2]:

تجورُ بذي اللبانة عــن هواه إذا ما ذاقــــها حــتى يلينا

ترى اللّحْزَ الشحيحَ إذا أمّــرت عليـــه لما لِــه فيها مُهينا

وقول طرفة بن العبد[3]:

وما زال تشرابي الخمور ولذتي وبيعي وإنفاقي طريقي ومتلدي

إلى أن تحامتني العشيرةُ كلُّــها وأفـــــردت إفراد البعير المعبّد

فإذا كان إنفاق عنترة في سبيلها وسيلة لإزالة الطبقية، وإنفاق عمرو عليها وسيلة لحض البخلاء على الإنفاق في سبيلها، وإنفاق طرفة طريقة لتحدي القبيلة ولائميه، فإن إنفاق مسلم عليها هو إنفاق الرجلُ على زوجته فهي خاصته التي احتواها بالرعاية والعناية فهي التي تزيل الغمَّ عن نفسه وتميل به إلى السرور، فتدفع البخلاء إلى العطاء فيصيرون أسخياء إذا ذاقوا طعمها أو شربوها حيث يقول [4]:

تَصُدُّ بِنَفْسِ المَرْءِ عمَّا يَغُـــمّه وَتُنْطِقُ بالمعروف ألْسِنَةَ البُخْلِ

وهو هنا يتفق مع أبي نواس حين قال [5]:

---

(1) الديوان:133-134

(2) ديوان عمرو بن كلثوم، 174

(3) الزوزني ،شرح المعلقات السبع، 91

(4) ديوان مسلم،36

(5) ديوان أبي نواس،99

وخذها من مـُشـعْـشعةٍ كُمَيْتٍ **تُنـــزّلُ دِرّة الرَّجل الـشحيحِ**

فمسلمٌ يستقصي أركان الصورة الخمرية، ويستجمع إطارها العام ويستوحي تفاصيلها من تلك المصادر التراثية التي تركت في خمرياته أثراً مباشراً ،وها هو يظهر متأثراً بحميد بن ثور في حديثه عن خمرته ،وهي البعل والزوجة و حتى أنه اختار لإحدى قصائده اللام حرف روي والكسرة حركة له حيث يقول مسلم(1):

ومانــحةٍ شرابها الـمُلْك قهوةٍ **مجوسيـة الأنساب مسلمة البَعْلِ**

أما حميد بن ثور فيقول (2):

قضى ربها بعلاً لها فتـزوجت **حليلاً وما كانت تؤمل مـن بَعْل**

إن تشخيص الخمر عند كل منهما إنما هو حياة لها، وهو وسيلةٌ لإعلاء شأن الخمر، وإخراجها من دائرة الشراب غير النافع إلى دائرة الحياة الاجتماعية حيث التزاوج والتكاثر والعلاقات الإنسانية التي لا ينتج عنها إلا الألفة والمحبة ،وكأن شعراء الخمر هدفوا إلى إيجاد رابط نفساني يجمعهم بخمرتهم ، أساسه المودة والمحبة والألفة.

وفكرة الثأر وطلب الدّم موجودة عند الأخطل ،وقد استمد مسلم هذه الفلسفة بمفهومها الغزلي لتصوير البخل والقتل على المستوى نفسه حيث يجد القارئ المثال على ذلك في قول مسلم(3):

أديرا عليّ الراح لا تشربا قبْلـــــي **ولا تطلبا من عند قاتلي ذحـــلـي**

فما حَزَني أنّي أموت صبابــــــة **ولَكِنْ على مَنْ لا يَحِلُّ له قـتلــي**

أُحِبُّ التي صدّتْ وقالت لِترْبِهـــا **دعيه! الثُّريا منه أقْرَبُ مِن وصلي**

---

(1) الديوان،35- 36

(2) ديوان حميد بن ثور،123

(3) الديوان،33- 34

أماتت وأحيتْ مُهْجَتي فهي عندها　　　مُعَلَّقَةٌ بَيْن المواعيدِ والمَطْــــــــلِ

فمشهد القتل عنده سببه بيان أثر المحبوبة على نفس الشاعر من ناحية ومن ناحية أخرى إظهار أثر قوة الخمر عليه، والبخل يظهر في صدّ المحبوبة وعدم تقرّبها لمحبوبها حيث يظهر ذلك في قول الأخطل [1]:

وَكَمْ بَخَلَتْ أروى بما لا يضيرها　　　وَكمْ قَتَلتْ لو كان يودي قتيلُـها

وهذا البخل في مشاعر المحبوبة اتجاه الشاعر ينتج عنه حزن الشاعر على فراقها، وفي هذه الفكرة يبدو مسلم متأثراً بقول مجنون ليلى[2]:

أبيتُ صريع الحُبِّ دامٍ من الهوى　　　وأصبحُ منزوعَ الفؤاد من الصدرِ

وهو يبدو في ذلك أيضاً قريباً من قول عمر بن أبي ربيعة حيث يقول [3]:

فلا تقتليني إن رأيت صبابتي　　　إليك فإنَّه لا يَحِلُّ لكم قتـــــلي

ويظهر أن مسلماً كان شديد الذكاء في التقاط الصور،قوي الإحساس إزاء التراث ،لم ينأ عنه، ولم يرفضه،مع تمتعه بحس الحضارة ، فراح يطرح مزاوجة هادئة ساعدته على الاتساق مع نفسه وواقعه وماضيه جميعا، ففي صورة يُظْهر فيها تأثر الشارب بخمرته وهو في مشيته كالمقيّد في الوحل يقول[4]:

إذا ما عَلَتْ منّا ذؤابة شـــــــــــاربٍ　　　تَمشَّتْ به مَشْي المقيد في الوحل

وفي هذا استلهام لقول الكميت[5]:

---

(1) ديوان الأخطل،224

(2) ديوان مجنون ليلى،163

(3) ديوان عمر بن أبي ربيعة،346

(4) ديوان مسلم،42

(5) ديوان الكميت،53

وإذا أرَدْنَ زيادة فكأنمـــــــــــا ينقلن أرجلهن من أوحـــــــال

والثِّقَلُ في المشي من عادة شارب الخمر، فهذه الصورة ليست خاصة بمسلم بل يجد القارئ لها أصداء في التراث الأدبي، كما أن حديثه عن فلسفته في الحب والخمر لها أثرها فيما سبق فقول مسلم[1]:

هل العيش إلاّ أنْ أروح مَعَ الصّـــبا وأغدو صريع الراح والأعين النجل

فلسفة ليست بعيدة عن فلسفة حياة الأحوص حيث يقول [2]:

فإن أنت لم تعشق ولم تَدْر ما الهوى فكن حجراً من يابس الصخر جلمدا

فما العيش إلا ما تلذّ و تشتهـــــــــي وإن لام فيه ذو الـــــشنان وفنّـــدا

وفي تشخيص للكأس يجعلها مسلم مسؤولة عن كشف أسراره والبوح بها، وهو لم يرد الكأس بذاتها وإنما أراد المشروب فيها ؛ لأنه سبب في ذهاب العقول ،وَدَفْع الإنسان للبوح بأسراره حيث يقول[3]:

أديري عليّ الراح ساقيـــة الـــــخمرِ ولا تسأليني واسألي الكأس عن أمري

كأنك بي قد أظهرت مُضمَر الحشا لكِ الكأسُ حـــتى أطلعتك على سّري

وقد أشار عباس بن الأحنف إلى هذا المعنى حين قال[4]:

هجرتُ النَّدامى خَشْيَة السُّكْرِ إنّما يُضيع الفتـــــى أسرارَه حين يَسْكَرُ

---

(1) الديوان،43

(2) ديوان عمر بن أبي ربيعة،112

(3) ديوان مسلم، 103

(4) ديوان عباس بن الأخنف، 145

فمسلم يطلب الخمر لأنها قادرة على إطلاع المحبوبة على الأسرار الكامنة في قلبه، أما عباس فقد هجرها لأنها سبب في كشف الأسرار وكلّ من الشاعرين التقى على فكرة كشف الأسرار التي سببتها الخمر.

- **دور التناص في الخمريات**

للتناص دورٌ يؤديه في القصيدة الشعرية، فهو يتعايش مع الشعر ويمنحه ثوباً جديداً، وينمي فاعليته التواصلية، فالنص يقوم كرابطة ثقافية، ينبثق من كل النصوص ويتضمن مالا يحضر من النصوص، والعلاقة بينه وبين القارئ هي علاقة وجود، لأن تفسير القارئ للنص هو ما يمنح النص خاصيته الفنية. والتناص يعطي القصيدة بعداً آخر، إذْ يغنيها ويوسع عالمها، ويغذي تجربتها ورؤيتها الإنسانية والوجدانية، ويفتح لها آفاقاً أوسع وأكبر، ويمنحها ألواناً أكثر تفتح قنوات متعددة لإثراء الانفعال الذي ينفصل بالطبع عن صور الفكر المصقولة مما يجسد القصيدة ويكسبها نماءً تبتعد به عن مجرد التناغم اللفظي والصياغة الماهرة والبراعة اللغوية، التي تحشد وتجمع بل تتحول إلى حشدٍ كثيف الدلالات والإيحاءات التي تغني التجربة الشعرية ككل[1].

والنص المتناص منفتح بلا حدود؛ لأنه نص تتوالد على منشئه كتابات سابقة ومعاصرة، وتترافد عليه بُنيات تتزاحم وتتحاشد من نصوص سالفة، ذلك أن النص يجب أن يكون زاوية رؤية،يستشف من خلالها الأديب معطيات الماضي وأبعاد الحاضر وأفق المستقبل والنص المتناص إن لم يحقق هذه الثلاثية الماضي والحاضر والمستقبل يكون نصاً عقيماً، أو نصاً بلا ظل لأن النص الحقيقي في حاجة إلى ظلٍّ بشكل لازم [2]، فالنص المتناص يتيح بفاعلية القراءة تزامن البنيات مهما اختلفت مسافاتها الزمنية، كما أن قدرة التناص تتجلى في مدى تمكن الشاعر من أدائه، مما يتيح له إذا اكتمل وعيه بتجربته وأحسن تحسس أبعادها أن يجعل النص الشعري المتناص قادراً على أن يستولد دلالات، ويصطنع إيحاءات وإيماءات لا تحققها أي تقنية أخرى، وعلى المتلقي أن يُعْمِل فكره ليلتقط هذه العلاقة.

---

[1] الغذامي ، عبد الله، الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التركيبية، 65

[2] ينظر: بارت، رولان، لذة النص، تر: فؤاد صفا والحسين سجان،37

ويُعَدُّ كل نصٍ بوابةً مشرعة لنصوص أخرى، تغزوه وتلتحم في نسيج الدلالة والصياغة، فينتج للقارئ نصاً ورسماً يلمح من خلاله نصوصاً كثيرة غائبة ذابت في ثناياه، إلا أن هذا التأثر بالسابقين والاستقاء من أشعارهم ومشاركتهم الفاعلة مع الحدث لا تعني أن أسلوب الشاعر وشخصيته غائبان، لأن كل شاعر له بصمة أسلوبية خاصة به، ولكن التناص يشكل ثمرة من ثمار الثقافة الواسعة ويقوم على إظهار التفاعل النصي القائم في النص نفسه مع الإشارة إلى نصوص أخرى تقع في نطاق ثقافة المبدع، ووفق علاقات التفاعل ،وكل من الشاعريْن اللذين تناولتهما الدراسة كان له موروثه الديني والتاريخي والأدبي الذي وقف عنده، وانعكس شكلا أو مضموناً في ثنايا خمريات كل منهما ، ولعل التناص مع الموروث الديني كان وسيلة من الوسائل التي وظفها الشاعر أبو نواس على وجه التحديد في منح القداسة لخمرته، وذلك من خلال حديثه عن نورها المشع الذي يملأ الأرجاء أينما كانت، وفي اتكائهما على الموروث التاريخي ما يشير إلى رغبة كل منهما في منح هذه الخمرة صفة العراقة والأصالة والنسب الرفيع ،ووجد الشاعران في التاريخ المعين لهما على ذلك، كما وجدا في التراث الأدبي ما عَزّز مواقفهما من الخمرة والحياة والمرأة .

الفصل الثالث

الصورة الشعرية في

خمريات أبي نواس و مسلم بن الوليد

- **تعريف الصورة**

تعد الصورة الشعرية ركيزة أساسية من ركائز العمل الأدبي ، فهي تمثل جوهر الشعر، وأهم وسائط الشاعر في نقل تجربته ، والتعبير عن واقعه ويُعَدُّ مفهوم الصورة الشعرية من المفاهيم المعقدة شديدة الاضطراب وذلك لتشعب دلالاته الفنية المعقدة [1].

والصورة الشعرية مصطلح حديث، صيغ نتيجة التأثر بمصطلحات النقد الغربي والاجتهاد في ترجمتها، فمصطلح الصورة بصياغته الحديثة في التراث البلاغي والنقدي عند العرب غير موجود صراحة، أما القضايا التي يثيرها هذا المصطلح الحديث فموجودة في التراث وإن اختلفت طريقة العرض والتناول، أو تميزت جوانب التركيز والاهتمام، لكنّ الصورة الفنية هي الجوهر الثابت والدائم في الشعر وقد تتغير مفاهيمها بينما يظل الاهتمام بها قائماً مادام هناك شعراء يبدعون ،ونقاد يحاولون تحليل ما أبدعوه وإدراكه والحكم عليه[2] .

وقد اختلفت الآراء حول مفهوم الصورة الشعرية وتعددت الدراسات حولها،وَيكادُ يحصر المدلول اللفظي للصورة في الجانب المادي المحسوس من الكلام، واللفظ الذي يقابل المعنى وذلك ضمن النقد العربي القديم، مع أن الصورة قد درست بعمق، ولكنها لم تكن تُعْرَف بغير التشبيه والاستعارة والمجاز والكناية ، وذلك لقوة التيار البلاغي آنذاك[3].

ويتميز في تاريخ تطور الصورة مفهومان : قديم يقف عند حدود الصورة البلاغية في التشبيه والمجاز، وحديث يضم إلى الصورة البلاغية نوعين آخرين هما: الصورة الذهنية، وتعدُ الصورةُ رمزاً حيث يمثل كل نوع من هذه الأنواع الثلاثة اتجاها قائما بذاته في دراسة الأدب الحديث [4]. فالنقد العربي القديم مع ذلك لم يعرّف الصورة بمعناها الحديث الكلي الذي لا يقتصر

---

[1] ينظر: الشناوي، علي الغريب محمد، الصورة الشعرية عند الأعمى التطيلي، 17

[2] ينظر: عصفور ،جابر ،الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، 7-8

[3] ينظر:الغنيم، ابراهيم بن عبد الرحمن، الصورة الفنية في الشعر العربي،12

[4] البطل، علي، الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري، 15

على التشبيه والاستعارة فقط وإنما يشمل أشياء كثيرة تدخل فيه أسراب من علم المعاني كالذكر والحذف والتقديم والتأخير واستخدام ألفاظ دلالية معينة وغير ذلك.

وتحدث أرسطو عن الصورة مشيراً إلى أنها تعني خلق شيء على هيئة غيره على سبيل التقليد ، مع إبراز جوانب التأثير التي يريدها المصور. وهي بهذا المفهوم لا تبتعد كثيراً عن المفهوم المعروف في اللغة وفي الاستعمال القرآني والنبوي وفي الشعر القديم، غير أنّ المفهوم اليوناني قد مال إلى التخصيص ، فجعل الصورة محصورة في الشيء المشابه لغيره[1].

فالصورة بمعناها العام الذي انطلقت منه تدل على السمات الحسية المميزة لشيء ما.

وقد احتلت الصورة مكانةً مهمة في الدراسات الأدبية والنقدية والبلاغية القديمة والحديثة من حيث مجال البحث والاهتمام بتحديد ماهيتها ووظيفتها في العمل الأدبي ولعل جولة سريعة في ثنايا تلك المؤلفات تبين اهتمام السابقين واللاحقين بالصورة الشعرية ،وتقود القارئ لإدراك الفرق بين الآراء القديمة والحديثة في مسألة الصورة الشعرية ،فالصورة في النقد القديم انبثقت من مسألة اللفظ والمعنى في البلاغة والنقد تلك المسألة التي طال الكلام والخلاف حولها، حيث جعل القدامى الجانب اللفظي من الكلام في صورته، فالصورة هي ما تقابل المعنى، وإليها ترجع الفراسة في صناعة الشعر ،والشاعر تبرز موهبته ويبرز إبداعه من خلال تصرفه في ألفاظ الكلام وتراكيبه ابتداء من اختيارها وانتهاء بنظمها وصياغتها ،هذا عند القدامى. أما المحدثون المعاصرون فقد بُحثت الصورة عندهم بوصفها عنصراً جوهرياً ومتكاملاً، وبوصفها قضية نقدية قائمة ،يرجع إليها الفضل في نقل الأفكار، وإثارة الإيحاءات والظلال[2] .

فالصورة الشعرية معيار الإبداع، يعبر الشاعر بها عن أحاسيسه وأفكاره وتجربته، وتعمل على تنظيم التجربة الإنسانية الشاملة للكشف عن المعنى الأعمق للحياة والوجود المتمثل في الخير والجمال من حيث المضمون والمبنى بطريق ايحائية ،وتُعَدُّ الصورة الشعرية إعادة نتاج عقلية وذكرى لتجربة عاطفية أو إدراكية عابرة تؤلف بين المتباينات ،وتبث الحياة في الجوامد

---

(1) الغنيم، ابراهيم بن عبد الرحمن، الصورة الفنية في الشعر العربي،7

(2) نفسه،15

وتجمع بين المتناقضات ،وتتمثل قوة الشعر في الإيحاء بالأفكار عن طريق الصورة لا في التصريح بالأفكار المجردة ولا في المبالغة بوصفها[1].

- **أهمية الصورة الشعرية**

تُعَدُّ الصورة الشعرية جوهر الشعر وأداته القادرة على الخلق والإبداع والابتكار والتجويد والتعديل لأجزاء الواقع، بل اللغة القادرة على استكفاء جوهر التجربة الشعرية وتشكيل موقف الشاعر من الواقع وفق إدراكه الجمالي الخاص[2].

والصورة الشعرية مع غيرها من الأدوات تشكل القصيدة التي تكون الموازي الشعري لواقع الشاعر الطبيعي أو النفسي أو الاجتماعي [3]، لذلك فإن دراسة الصورة الشعرية لا تنفصل عن دراسة البناء الشعري كاملا لأن الشاعر صهر صورة العالم مع عاطفته ومعاناته ومزاجه النفسي[4].

فالقصيدة في حقيقتها صورة كلية تتكون من الصورة الجزئية وهذه الصورة ليست مجموعاً متناثرا أو أكواماً مختلطة لا يجمعها جامع أو لا تخضع لنسق أو نظام، بل إن تلك الصور التي تتكون من مشاهدات الشاعر وخواطره وأفكاره ورؤيته الخاصة تخضع لتجاربه الإنسانية وما تنتجه من عواطف تتخمر وتسري في عروق القصيدة وعمل على تشكيل بنيتها الفنية[5].

فالصورة الشعرية تنقل تجربة وتجسد وجداناً وعاطفة وانفعالاً؛لذا كان حرص الشاعر عليها واضحا، فهي طريقة خاصة من طرق التعبير ووجه من أوجه الدلالة تنحصر أهميتها فيما تحدثه في معنى من المعاني من خصوصية وتأثير، وأياً كانت هذه الخصوصية فإنها لن تغير

---

(1) التميمي ،حسام،الصورة الشعرية في شعر القدسيات زمن الفتح 583هـ، مجلة جامعة النجاح للأبحاث والعلوم الإنسانية،مج(13)، ع(2)، 1999، 523.

(2) الجبار، مدحت،الصورة الشعرية عند أبي القاسم الشابي، 6

(3) نفسه، والصفحة نفسها

(4) حاتم،عماد،النقد الأدبي قضاياه واتجاهاته، 49

(5) قاسم،عدنان،التصوير الشعري، 186، 187

من طبيعة المعنى وإنما تغير في طريقة عرضه وكيفية تقديمه ولا يمكن أن تخلق معنى بذاتها، بل إنها يمكن أن تحذف دون أن يتأثر الهيكل الذهني المجرد للمعنى الذي كسبته أو تزينه [1].

والشاعر يعبر عن المعاني العميقة في نفسه من خلال صوره الشعرية، فهي رسم بالكلمات التي تتشكل من إطار نظام من العلاقات اللغوية تتجدد بها طاقاتها الإبداعية التي فلسف بها الشاعر موقفه من الواقع ،ويخلق بها عالماً جديداً من خلال توظيفه لطاقات اللغة المجازية وما تحمله من إمكانيات دلالية وإيقاعية، فهي نتاج متراكم من الأفكار والمعلومات والأحداث والمواقف والمشاهدات ومن الظروف المحيطة بالشاعر سواء أكانت نفسية أم إدراك عقلي يعبر عنها الشاعر، ويهدف من ورائها إلى إيصال تجربته بكل الوسائل الحسية وغير الحسية إلى المتلقي لعله يجد متنفساً وترجمة عملية لمشاعره العاطفية الملتهبة وخياله الواسع، فالصورة أداة توحيد بين أشياء الوجود وأداة امتلاك وحفاظ وصهر وإعادة تركيب بها تُمتَلك الأشياء امتلاكاً كلياً تنفذ إلى حقيقتها وتتكشف لنا عارية لا لبس فيها ولا غموض، والشعر الذي يعتمد الصور هو فعل نفاذ وفعل إضاءة لجوهر الوجود، فقيمة الصورة تبرز في كونها تعبيراً عن حالة أوفكرة تندمج من خلالها الفكرة مع الشعر ،وتفتح أبواب النفس الإنسانية لأنها أساسٌ لإبراز الأجواء النفسية العامة لدى الشاعر [2].

وحتى تؤدي الصورة وظيفتها فلا بُد أن توحد بين عناصر الواقع والفكر والعاطفة مشكلة الكون الشعري [3]. ومن ثم تؤدي مستويين من الفاعلية المستوى النفسي والمستوى الدلالي فهي لا تحدث أثراً دون أن يكون لها معنى من المعاني ،ولا يكفي أن تكمل معنى دون فعالية[4].

وللمتلقي دورٌ في تفعيل وظيفة الصورة ،إذْ لا تقل فاعلية عن فاعلية الفنان في إعطاء الصورة أبعادها الفنية[5]، والصورة الفنية الجيدة تحتاج متلقياً جيداً يزيل الستار عن خيال

---

(1) عصفور ،جابر ،الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، 323

(2) ينظر ،عساف ،ساسين سيمون،الصورة الشعرية ونماذجها في إبداع أبي نواس،27- 28

(3) عساف، عبدالله،الصورة الفنية في قصيدة الرؤيا،146

(4) الصباغ،رمضان،في نقد الشعر العربي المعاصر، 309

(5) ينظر: أبو ديب،كمال،جدلية الخفاء والتجلي ،43.

الشاعر، ويفسر مراميه ويحلل رموزه، وهذا التحليل يحتاج المتلقي الجيّد الذي يستطيع أن يدخل مداخل شتى إلى كينونة القصيدة، ويحاورها ويجوب آفاقها ليقتنص شيئا مما أراده الشاعر[1].

ويكون نجاح الصورة وبقاؤها بمقدار مراوغتها وجدتها وحيويتها وإيحائيها وعمق التجربة التي تعكسها ،وغنى مصادرها وصلتها بالشعور الإنساني والصورة الأبقى تلك التي تستجد مع كل قراءة وتتجاوز إطارها الزماني والمكاني ؛ولا تموت من التأويل الأول لها،وبهذا فإن الصور نوعان :صور محدودة ثابتة(عقيمة) وصور منفتحة متجددة(متوالدة)،وعلى هذا فإن الصورة تنهض دون المتلقي وترتفع به إلى إحساس جمالي، وتدعوه لاستثمار قدراته العقلية والنفسية، وتحيا بما تولده من انطباعات توغل في الفاعلية الذهنية[2].

- **مصادر الصورة الشعرية لدى الشاعرين**

إن عملية تشكيل الصورة لا يتأتى بيسر لكل شاعر،فعملية التشكيل عملية بناء عضوي متحد الأجزاء ،مترابط الأعضاء،كل عضو يتفاعل مع الآخر،يتأثر به ويؤثر فيه، فبناء الصورة الشعرية يحتاج إلى ذكاء وخبرة فنية ومزايا شخصية وثقافية؛ حتى لا يكون بناءً سهل النقض. أو عملاً ساذجاً لا يستوقف متأمله، فالفنان تلتقط عيناه كل يوم وعلى نحو تلقائي صوراً مختلفة متنوعة فينساها،وتخزنها ذاكرته،والفنان شاعراً أكان أو رساماً يلتفت عموماً إلى ما يثير فيه إحساساً يبقى كامناً ليتحرك بفعل آخر، وبزمن آخر،تستيقظ فيه حواسه من أثر مشاهدة أخرى تستدعي مخزون الذاكرة ذاك، وبمثل هذا التفاعل بين الصورة المحفّزة و الصورة المختزنة تتشكل الصورة الفنيّة، فالشاعر أثناء تشكيل صورته أمام حدثين : أحدهما حاضرٌ ماثلٌ أمامه، يريد وصفه ،والثاني مختزن في الداخل يماثله [3] .

ولكل شاعر من الشعراء على اختلاف أزمنتهم وأمكنتهم مصادره التي يستقي منها صوره، بعضها خاصة به تنبع من صميم تجاربه ،وبعضها عامة يشاركه فيها غيره من الشعراء،

---

(1) قطوس، بسام،تمتع النص متعة المتلقي،91

(2) ينظر :صالح،بشرى،الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث،116

(3) ينظر :الرباعي ،عبد القادر،الصورة الفنية في شعر أبي تمام،31

لأنها ملكٌ عام فيما بينهم ،كل ينهل نصيبه فيمزجها بخياله، ويضفي عليها من عواطفه وأحاسيسه ما يطبعها بطابعه ،فالبادية والرحلة والجمل وحيوان الصحراء والسراب وأحلام الطريق والغبار والرمل وسرى الليل،ما هي إلا مظاهر طبيعية مشتركة لدى الشعراء العرب القدامى جميعهم، وكأنها أعمدة لا غنى عنها لأي شاعر، ومنها نهل الشعراء، فإن كان هناك اختلاف بين واحد وآخر فقد كان خلافاً في الصياغة وفي طريقة العرض لا الجوهر[1].

ومنطلقات الإبداع الفني لدى أي شاعر تنبع من مصادره التي يستقي منها صوره سواء أكانت هذه المصادر محسوسة كالبيئة مثلاً أم غير محسوسه كالثقافة والتجارب الشخصية، ومصادر الصورة الشعرية عند أبي نواس ومسلم متنوعة فبعضها كان عاماً يتصل بالخيال والواقع الحسيّ والذهني ،وآخر خاص يتصل بالثقافة والميولات والاستعداد الفطري والمستوى الإبداعي.

- **الخيال**

الشاعر على علاقة جدلية بالواقع،يسلط عليه أضواء فكره الكاشف ،يستمد منه الصور والتشابيه واعياً أو غير واعٍ،وعلم النفس المعاصر يقرّ بأن في ذهن الإنسان تكمن الصور والمشاعر في منطقة اللاوعي، لكنها تومض لصاحبها بطريقة عفوية تحت ضغط الانفعال أو في ظروف أخرى مُواتية فيفيد منها الخطيب والمفكر وسائر أصحاب الأعمال العقلية، فالصورة التي تتكشف للشاعر،لها تجارب ومشاهد ممهدة تراوده في حالات الوعي، وهي للصورة بمثابة الجذور التي تغذي النبتة ،فالصورة في أساس تكوينها شعورٌ وجداني غامض بغير شكل و بغير ملامح، تناوله الخيال المؤلف أو الخيال المركب فحدده وأعطاه شكله أي حوله إلى صورة تجسده ،ومهما كان نوع الانفعال فهو الذي يشحذ قوى الفكر ويحرّك المخيلة[2].

وقد أشار(كولودرج) إلى نوعين من الخيال :الأوليّ وهو خيال عادي ،له دور رئيس في عمليات الإدراك ،ويوجد لدى كل إنسان،وأبعاده الفنية ضئيلة،والثانوي وهو خيالٌ فني يتصل بالخلق والإبداع ،يترتب على الأولي ،لكنه أرفع منه ؛لأنه يؤدي إلى توحيد المشتقات والتأليف

---

[1] ينظر :نافع،عبد الفتاح صالح،الصورة الفنية في شعر بشار بن برد، 11

[2] غريب،روز ،تمهيد في النقد الحديث،77

بين المتناقضات ،ولا يوجد إلا عند المبدعين،من هنا كان خيال الشعراء مخصوصاً، إذْ ليس أي خيال يُوْجِدُ الصورة الإبداعية[1].

فالخيال صفة من صفات الشاعر وهو الرئة التي يتنفس الشاعر بها، وهو الأداة التي تشكل الصورة الشعرية ،وهو القدرة على تكوين صورة ذهنية لأشياء غابت عن متناول الحس وبمقدار نشاط الخيال في التأليف بين عناصر الصورة، واكتشاف علاقاتها ترتفع القيمة الفنية لها، وتكمن وظيفة الخيال في أنه يؤدي إلى التحام أجزاء النص، والصورة الإبداعية دائما تصدر عن خيال شاعر مبدع متناغم مع عاطفته[2]،فالإنسان لا يستطيع أن يبدع دون أن يتخيل، ولكن هذا الخيال بحاجة إلى ذكاء متقد فيه قوة وعمق واندفاع.

وقد بدا كلّ من الشاعرين أبي نواس ومسلم بن الوليد أصحاب خيال خصب ،ومع أن الخيال لدى الشعراء فطري يرتبط بالموهبة إلاّ أنهما عملا على تقويته من خلال الثقافة والاطلاع، فضلا عن التجارب التي عاشها كل منهما ،فأبو نواس عاش حياة برزت فيها التأثيرات الثقافية المختلفة التي تركت أثرها عليه حيث يقول علي شلق في ذلك:"وفي بغداد التقى المنطق اليوناني بعلم الكلام وأصول الفقه والبلاغة وساعد على تبويب النحو ،كما التقى في بيت الحكمة طب الهند بطب اليونان وامتزج أدب العرب بأدب الفرس والهند، وأخذ النثر الفني والتأليف العلمي والأفق الشعري طريقه إلى الغايات البعيدة،......وكان ابن المقفع وأبو نواس ألمع كواكب هذا العصر ،وصرف الشعر وجهه عن الصحراء وتقليد الأقدمين وعاش حياة بغداد المتنوعة"[3]،وقد أحدثت هذه العلوم انقلابا جذرياً في الفكر الإسلامي، وتزداد وضوحاً وتتجلى في شعر أبي نواس القائل بالجزء الذي لا يتجزأ ،والكل والبعض وما يتعلق بالخلود والعدم والفناء،"وقد جعل من هذه المقولات الفلسفية أوصافاً لخمرته وصوراً لها في صفائها والكؤوس"[4]

---

(1) ينظر :بدوي ،محمد مصطفى،كولودج،59- 60

(2) ينظر ،زايد،علي عشري،عن بناء القصيدة العربية الحديثة،79

(3) أبو نواس بين التخطي والالتزام، 33

(4) المحاسني ،زكي،أبو نواس ، 31

ولذا فإن الدارس عندما يقرأ لأبي نواس قوله[1]:

دَعْ عَنْكَ لَوْمي فإنّ اللّوْمَ إغْرَاءُ	**ودَاوني بالـــتي كانَتْ هيَ الدّاءُ**
صَفراءُ لا تَنْزلُ الأحزانُ سَاحَتها	**لَـــوْ مَسّها حَجَرٌ مَســتْهُ سراء**
مِنْ كف ذات حِرٍ في زيّ ذي ذكرٍ	**لَـــها مُحِبّانِ لُـــوطيٌّ وَزَنّاءُ**
قامْت بِإبْريقِهِا ، والليلُ مُعْتــكِرٌ	**فَلاحَ مِنْ وَجْهِها في البَيتِ لألاءُ**
فأرْسلَتْ مِنْ فَم الإبْريق صافيــةً	**كأنَّما أخذُها بالـــعينِ إغفاءُ**
رَقَّتْ عَنِ الماء حتى ما يلائمُها	**لَطافَةً ، وَجَفا عَنْ شَكلِها الماءُ**
فلَوْ مَزَجْتَ بها نُوراً لَمَازَجَـــها	**حتى تَوَلَّـــدَ أنْوارٌ وأَضواءُ**

سيجد كيف أن معطيات عصره الثقافية قد ساعدت في شحذ خياله وتقويته، فهذه الأبيات الشعرية تحمل في طياتها فلسفة الإنسان الذي استطاع أن يعكس مجتمعه من خلال شعره ففي البداية يستخدم الشاعر لفظة (دع)وهي تحمل كل معاني التحدي والرفض من الحياة وواقعها المرير،وكأن الشاعر يريد أن يستنّ قوانين للحياة جديدة،لذا فهو يدعو إلى ترك اللوم لأن اللوم إغراء، وفي هذا ما يؤكد اتصال أبي نواس بالحقيقة الإنسانية فألفاظه القليلة مثقلة بوافر المعاني، وهي تشير إلى طبيعة النفس البشرية حيث اللذة في ارتكاب المعاصي والرغبة في إزالة الحواجز، وفي قوله(داوني بالتي كانت هي الداء) خروج إلى الحقيقة الكلية الشاملة وانطلاق إلى المعاني المجردة، وهذه إشارة إلى أنّ العقل العربي أمسك بأهداف التجريد الفلسفي، وقوله(صفراء)يحوّل اللون إلى رمز فكري ذي دلالة إيحائية،فهو لون تفكيري ذو أبعاد نفسية بعيدة وعميقة،وفي قوله(لا تنزل الأحزان ساحتها)فعل النزول إلى الساحة من مقتضيات الفروسية،ففي خاطره صراع بين الألم واللذات ونفسه ساحة المعركة والخمرة خيول من وهمٍ تبدّدُ الهم وتزيل الألم،وفي قوله(لَـــوْ مَسّها حَجَرٌ مَســتْهُ ضراء) قدرة على تحويل الموات إلى حياة من الخمر وهذه معادلة علمية أصبحت لحظة شعرية ،وهذا ما يدل على مستوى العباسي القادر على تحويل معطيات

---

(1) الديوان،2

العلم إلى مناخات شعرية، وفي قوله(فأرسلت من فم الإبريق صافية) معانٍ ارتبطت بموروث ثقافي فلسفي قائم على مبدأ التفاعل بين الموجودات كما تقول الفلسفة حيث مبدأ الفاعل والمنفعل، ويختم قوله بالعودة إلى الفلسفة الوضعية حيث المادة هي الحياة وعناصرها أربعة التراب والماء، وهما وضعيان، والهواء والنار وهما عنصران شريفان ،ومن خلال ما سبق فإن أبا نواس قد أفاد من ثقافته واطلاعه في تقوية خياله حتى جاء مليئاً بالمعاني العميقة والأفكار البديعة.

وقد اعتنى مسلم بشعره،وكان خياله الخصب وسيلة من الوسائل التي ساعدت على إعلاء شأنه،فقد شحذ هو الآخر خياله بما اطلع عليه من أشعار فقد أعجب بشعر البادية، كما أعجب بشعر الحاضرة فمزج بينهما،وأحب أن يتفنّن في ألوان الشعر، فاتخذ طريقة بعض القدماء في التكلف للّفظ والدوران حوله وألحّ على تشابه العبارات واختلاف معانيها ،فكأنه نصّب نفسه في رأيهم لاصطياد الصور اللفظية البديعية[1] .

ومعنى ذلك أنّ مسلماً قد غذّى خياله بمطالعاته لشعر العرب لذا فخياله دفع به إلى نسج الصور الشعرية المليئة بالحياة ،ومن ذلك قوله[2]:

وقهوة من بناتِ الكَـــرمِ صافيـــــةٍ ... صهبا يَهُودِيَّةٍ أربابُها الـــــعَرَبُ

تُنْمى إلى الشَّمْسِ في إغذائِها ولها ... من الرِّضاعة في حَرِّ الْـهَجيرِ أبُ

حمراءَ إنْ بَرزَتْ صفراءَ إن مُزِجت ... كَأَنَّ فيها شرارَ النار تلـــــــتهبُ

مُحَمَّرَةٌ كَفُّ ساقيها بِحُمْرَتِهـــــا ... كَأَنَّما هو بِالفِرصادِ مُخْـتَضِـــبُ

فهذه الحياة التي أكسبها الشاعر لخمرته هي وليدة الخيال الخصب حين جعل الخمر كائنا له أب وأم ،والشمس رفيدها الأول،ثم تأتي عملية مزج الألوان لإظهار قوة الحياة في الخمرة حيث الاحمرار والاصفرار والتوهج وصبغ الأيدي بهذه الألوان وغيرها ثم يضاف إلى الثقافة التي تجلت توظيفه لأدب من سبقه في خمرياته.

---

(1) الجاحظ ،البيان والتبيين، 51/1

(2) الديوان،227

- **البيئة (الواقع)**

يُعَدُّ هذا المصدر من المصادر العامة التي يتأثر بها الشعراء،ومع ذلك فلكل شاعر واقعه الخاص، وهذه الخصوصية تمّيز شاعِراً عن آخر، وتعطي الشعر ميزة معينة.

ولأبي نواس واقعان خاصان أثَّرا في صوره الشعرية، وهما مهمان في رفد تجاربه، وغناء شعره،وقد تمثل الأول في بيئته الأسرية، تلك البيئة التي كانت عاملاً مهماً من عوامل تكوين شخصية أبي نواس، فأبو نواس لم يشعر بجو البيت وصرامة الوالد، وقد كان إهمال أمه له سبباً في دفعه للبحث عن الذي يعوض عليه ما فقده ،فوجد في خمرته ما يعوض عليه نقصه ،ثم إن علاقته المضطربة مع محبوباته دفعته إلى ذلك أيضاً ففي خمرياته يصور الخمر امرأة لها كل صفاتها، فهي الأنثى التي شبع منها أبو نواس وارتوى، فيصورها مرة فتاة بكراً،وأخرى عروساً وأخرى عجوزاً حيث يقول[1]:

تلك التي لو خَلَتْ من عين قَيِّمها   لم أقْضِ منها ولا مِنْ حُبِّها أربي

وقوله[2]:

رضعتْ والــــدَّهْرِ ثَدْيــــاً   وتـــــلـــــتْه في الــــوِلادِ

وقوله[3]:

ولا تسقياني بنْتَ عشرٍ فإنّهـــا   كما عُصِرَتْ لم ينْسَ فُرْقَتَها الكَرْمُ

ولكن عجوزاً بنتَ كِسْرَى قديمةً   معتَّقَةً قد دَبّ في طيِّها الحِـلْــمُ

إذا ذاقها شُرَّابُها بجلوا لــــها   بألسنهم شُكْراً فهم عَرَبٌ،عُجْــمُ

---

(1) الديوان،49

(2) نفسه،129

(3) نفسه،339

فأبو نواس كان يشعر في نفسه شيئا لم يكن في نفوس غيره، لذا أخذ يسعى لتحقيق نوع من المتعة العقلية التي تجلت في عدد كبير من صوره الشعرية التي نسجها لتعبر عن رغبته تلك.

أما العنصر الثاني الذي يشترك فيه كل من الشاعرين فهو مرتبط بطبيعة البيئة العامة التي عاشا فيها، ولا يخفى على أحد واقع الحياة العباسية تلك الفترة، فما أن استقرت الخلافة في بغداد حتى انصرف الناس إلى شيء من الغذاء الفكري يطربون لهذا اللون الجديد من الأدب والتفكير، فعاشت بغداد في بحبوحة من العيش أو على الأقل عاشت طبقة الأغنياء والحكام في يُسْرٍ من العيش، وعاش كثير من الفنانين على موائدهم، وقد جاء صدى ذلك في كتب الأدب والنوادر ودواوين الشعر، فصورت جانبا كبيراً من هذه الحياة العباسية للقرن الثاني، ومثال ذلك قول أبي نواس [1]:

ألا خُذْها كمِصباحِ الظّـــــلامِ	**سَليلَةَ أسْوَدٍ، جَعدٍ، سُخـــــامِ**
أشَبّهُها ، وقَدْ صُفّتْ صُفُوفاً	**بأشياخٍ مُعَمَّمَةٍ ، قِيـــــــــامِ**
فجاءَتْ كالدّموعِ صَفّـاً وَحُسْناً	**كقطْرِ الطّلّ في صافي الرّخامِ**
ترَى فيها الْحَبابَ، وقد تَـــدَلّى	**كمثْلِ الدُّرّ سُلّ منَ النّـــــظامِ**
وخذْ من كفّ جاريةٍ ، وصيفٍ	**رخيم الدلّ ، ملثوغِ الكَــــــلامِ**
فأحياناً تُقَطّبُ حاجبيْهــــــــا	**وأحْيانـاً تَثَنّى كالحُســـــــــامِ**

فالشاعر في هذه التشبيهات يعرض لأبعاد حضارية عاصرها في بيئة ومجتمعه متمثلة في الكرمة التي عرفها العباسيون وأخذوا منها خمرتهم وهي هنا ذات عنب أسود، ثُمَّ الحديث عن الحلقات التي كان يعقدها علماء الكلام ورجال الدين في المساجد ،وقد تحولت هذه المجالس من مجلسٍ علمي إلى مجلس خمري، ثم حديثه عن الرخام كفعل تدليل على فن العمارة في العصر العباسي، ثم حديثه عن الجواري والساقيات والوصيفات اللواتي كنّ طبقة خاصة في المجتمع

---

[1] الديوان،365

العباسي، ولعل أبا نواس كان أكثر تأثراً ببيئته ومجتمعه من مسلم، فعينه كانت تسجل لكل كبيرة وصغيرة في مجتمعه، حتى غدا مرآة تعكس ذلك، فاللثغ في الكلام كان آية من آيات التظرف وحس المناوبة في ذلك العصر، ومثال ذلك الشاطرات الغلاميات اللواتي ترجلنّ تَشَطُّراً وقصّعن شعورهن وأطلن أصداغهن ووسعن أكمامهن[1] سواء أنساء كُنَّ أم رجالاً لبسوا تلك الأزياء حيث يقول[2] :

يسعى بها خنث في زيّ جارية   **مطيب صدغه في طيّـــب البان**

حيّا نداماي بالتقبيل حين سعى   **بالكأس يحبو نشيطاً غيرَ كسلان**

ويختلف مسلم عن أبي نواس في مدى تأثير البيئة عليه فأبو نواس يسجل ويدون ويوثق معاني خمرياته تمثيلاً صادقاً للحياة التي عاشها الناس في ذلك العصر. فهو يقارب فيها بين الشعر والحياة الجديدة ويعرض عن تلك المعاني الموروثة التي يتناولها الشعراء دون أن يحسوا بها ودون أن تمثل حياتهم وحياة معاصريهم، ولهذا فقد فسر القدماء رواج شعر أبي نواس وتفوقه على مسلم حيث كان ذا حظ من الشهرة والذكر وليس لمسلم مثله[3] ،كما عزاه غيرهم إلى تصرف أبي نواس في فنون القول وضروب الكلام وجري مسلم على وتيرة واحدة لا يتغير عنها[4].

وفي حين كان أبو نواس يراعي بيئته بكل تفاصيلها ويرسم ثناياها صوراً لا تنضب في خمرياته، كانت البيئة في خمريات مسلم صوراً عامة لمجالس اشتهرت بها بغداد وكانت أماكن للهو والأنس والحبور إذ يقول مسلم[5]:

يا رُبّ خدِنٍ قد قرعتُ جـــــبينه   **بالطاس والإبريق حتى مـــالا**

---

(1) ينظر :عساف،ساسين،الصورة الشعرية ونماذجها في إبداع أبي نواس،105

(2) الديوان، 413

(3) ينظر :مقدمة ديوان مسلم، 48

(4) الصناعتين، 24

(5) الديوان،201-202

أنهضْتُه مِنْ بَعْدِ ما أسْكَرْتُهُ فمشى كأن برجله عُقالا*

ومُهذَّبين أكارِمٍ لا كارِمٍ أدباءَ حازوا نَجْدَةً وكَمالا

ثاروا إلى صَفْقِ الشَّمول فأشعلوا نيرانَ حربِ كؤوسُها إشْعالا

بوأتْهُم غُرَفا جَعلْتُ تُرابَها مَدَر العبيرِ وعنبراً قسطالا

وخلّوا بأنواع النّعيم وَلَذّةٍ دامت وعيشٍ ما يريد زوالا

فمسلم يصور المجلس وما جرى فيه،ولكنه لا يتكئ على تفاصيل الأمور كما فعل أبو نواس، فأبو نواس معجبٌ ببيئته، وهذا الإعجاب يعكسه متأملاً كل مظهر من مظاهر الحضارة التي أحاطت بالمجلس وبمن فيه، ومسلم فعل ذلك ولكنه لم يقف متأملاً عندها بل عرضها سريعاً فأفقدها عنصراً مهماً من عناصر الحيوية التي تمتعت به صور أبي نواس، ولكن هذا لا يخفي تأثير البيئة على كل منهما ولو كان ذلك بدرجات متفاوتة.

- **المصادر الثقافية**

كان العصر العباسي عصر علوم وفلسفة، وبخاصة بعد أن اهتموا الترجمة عن اليونانية، وقام الجدل الديني بتأثير الفلسفة.والواقع أنّ المسلمين قد آمنوا بالإسلام إيماناً غير مصحوب بأيّ تساؤل،إلا أنهم عندما اطلعوا على الفلسفة اليونانية تأثروا بالتيار المنطقي، وحاولوا أن يدرسوا الدين وفقاً للأساليب المنطقية، فنشأ لديهم الجدلُ والفقه ،وتمرسوا بالمنطق تمرساً صارماً ،ولم يكن أبو نواس بمعزل عن تلك الحركة بل ألمّ بها في المساجد وشارك فيها، فكان من الطبعي أن تتسرب إلى شعره وتؤثّر فيه، فلا غنىً للشاعر عن الثقافة والاطلاع والاتصال بالآخرين، وهذا سيدفع به إلى مسايرة ركب العصر وحسّ الناس وقضاياهم،وهذا العنصر يمنح الشعر العمق وبُعدَ الرؤى والتنوع، والثقافة من العناصر المهمة التي تميّز شاعراً عن شاعر، فهي تؤثر في بنية القصيدة، ولغتها،وخيالها، وصورها، لذا فللثقافة دورٌ في تنمية العمل الفني ليس على مستوى المضمون فحسب، بل تمسّ العناصر الفنية الأسلوبية، وبدون الصقل الثقافي للموهبة يبقى الخيال فجّا سطحياً، أو أوهاماً لا طائل منها،فالشاعر الذي ينغلق على نفسه لا يأتي بجديد في شعره،بل يظلّ شعره محاكاة لأشعار من سبقه دون تجديد أو إبداع.

---

*عقالا:مرض ينقبظ منه عرقوب الدابة، ينظر: ابن منظور،لسان العرب، مادة (عقل)

وقد تنوعت المصادر الثقافية لأبي نواس ومسلم في شعرهما،فكانت بين تاريخية وأدبية ودينية وجغرافية واجتماعية وسياسية وفكرية وفلسفية، ويفوق أبو نواس مسلماً في قدرته على مزج هذه العناصر في قصائده فجاءت مذابة في رؤى الشاعر منسجمة مع موضوعاته، ومن أمثله ذلك ما قاله أبو نواس في قِدَمِ خمرته معتمداً على العلوم الفلسفية[1]:

كريمةٌ أصْغَرُ آبائـــــــهـــــا	**إن نُسِبَتْ كِسْرى وَسابـــــــــورُ**
طوى عليها الدَّهْرُ أيَّامَـــــــهُ	**وعُمِّيَتْ عنـــها المقاديــــــــــرُ**
فلم تَـزَلْ تَـخْلُـص ، حتى إذا	**صار الى النّصْفِ بـــها الصِّـــيـــــرُ**
جاءت كَرُوحٍ لم يَقُمْ جَـــوْهَـــرٌ	**لُطْفاً به أو يُحْصِـــهِ نـــــــــورُ**

إن معادلة الفلسفة واضحة في هذه الأبيات، فالخمر التي يتحدث عنها خمر صوفية تحلُّ ذات الشاعر في ذاتها،كما تحلُّ ذات الصوفي في ذات الله. فخمرته روح تجردت عن الجوهر؛ لأنها بلغت بذلك غاية اللطافة، وقد جعلتها أشد اختفاءً ولطافة من النور ذاته فهو لا يستطيع لها احتواء.

وها هو يتحدث عن دبيب الخمر في النفس قائلاً[2]:

فأتاك شيء لا تلامِسُـــــــه	**إلا بِـــــــحِسِّ غـــريـــزةِ الــعقلِ**

فدبيب الخمر لا يمكن فهمه، والولوج إليه إلا بالغريزة التي تتملكه وتنتشي به، فالخمر لديه لغزٌ كلغز الحياة أو الحبّ، ولكن لغز الخمر صعب التفسير، لذا فهو يستغرق في ذلك السر يتأمله وينعم فيه دون أن يفهمه، وهو يؤكد ذلك بقوله[3]:

دَقّ معنى الخمرِ، حـــتى		**هو في رجم الظـــــــــــــــنون**
كلّما حاوَلَهـــــا النّـــا	**(م)**	**ظِــــرُ مــــن طـــرْفِ الـــجُفــونِ**

(1) الديوان:158

(2) نفسه،294

(3) نفسه،378

رَجَعَ الطّرْفُ حَســـــيراً **عَـــن خَـــيــالِ الــزَّرَجُــــــونِ**

لمْ تَقُمْ في الـــوهْمِ إلاّ **كَـــذَّبـَتْ عَـــيــنَ اليَقـــيـــــنِ**

فــمتـــى تُـدركُ ما لا **يُـــتـــَحَـــرّى بـــالــــــعيونِ**

وتجلت فلسفة أبي نواس الخمرية في أنه رأى الخمر روحاً ،وأمعن في فهم سرها، فبدا منجذباً لها بنشوة روحية ترتقي عن الواقع الحسي المادي ،وعلى الرغم من الحديث عن عربدته ومجونه، إلاّ أن الدارس لخمرياته يجد شاعراً يتحدى روح الخمر كما يتحدى الصوفيون روح الله ومن ذلك قوله[1]:

صِرْفٍ إذا استنبطت سورتها **أدّتْ إلى معقولك الــــــفرحا**

وقد أفاد الشاعر هنا من التعبير الفقهي في قوله (استنبطت سورتها)مما أدى إلى تحول لذة الخمر من كونها لذة شُرْب إلى لذة تأمل.

ويتعامل مسلم مع الخمر بوصفها معتقة قديمة فيكون عملها في شاربها أقوى وأشد، ثم أنها لم تعالج بالأيدي من عصر وغيره بل صارت وحدها خمراً وهي السلافة، ثم وصف شدة الخمر في نفسها بشدة حقد(الحرورية) وغليانها، وهي إحدى فئات الخوارج الذين يغلي في دمهم سعير القتال على أهل السنة وهذا إشارة إلى الإفادة من المعارف الإنسانية في الدلالة على معاني الخمر حتى وإن كانت قليلة حيث يقول[2]:

ومانحةٍ شُرَّابها المُلْكَ،قَـــــهْوَةِ **مجوسِيَّةِ الأَنْساب،مُسْلِمَة البعْلِ**

ربيبة شمس لم تُهَجنْ عُرُوقـها **بنارٍ ولم يُقْطَع لَها سَعَفُ النَّخْلِ**

إلى قوله:

مُعَتَّقَةً ،لا تَشْــــتَكى وَطْءَ عاصِرٍ **حروريّةٍ في جوفها دمــــها يغلي**

---

(1) الديوان، 97

(2) الديوان،35-37

وبالتالي فإن الدارس يدرك أثر السياسة على الشاعر وإن كان ذلك بشكل خفي فيكون الرابط بين الشعر والسياسة على النحو الآتي:

الخمر	الخوارج
أم الخبائث	أم الفرق وهي أول فرقة خرجت على الصحابة الكرام،بل رأسهم،حيث خرج ذو الخويصرة التميمي على الرسول عليه السلام.
الخمر تضفي على شاربها تخيلات باطلة من ملك وشجاعة.	الخوارج دندنوا حول الحكم والملك،وقد رأوا في أنفسهم أهلاً لذلك على الرغم من تهورهم وتسرعهم.
الخمر لم تُعالَج أو تُساس على يد عاصر.	الخوارج هذا شأنهم،لا يُساسون ولا يريدون أحدا يسوسهم [1].

- **الاستعداد الفطري**

وهو مصدر خاص من مصادر الشاعر، وله أهمية في تشكيل الصورة ورسم معالمها، وقد بدا أثر هذا الاستعداد بصورة أكبر لدى أبي نواس منه عند مسلم، وإن كانا شاعرين عُرِفَ كل منهما بدرجة عالية من الشاعرية، إلا أن صور أبي نواس بدت ذات نضج فني، فمالت إلى الإيحاء والخروج على المألوف، وقد عكست واقع الشاعر بكل حيثياته، ولولا وجود الاستعداد الفطري لجاءت ركيكة سطحية ،وعلى الرغم من أنها تمس الواقع في بعض مواضعها دون زخرفة، إلا أنه تماس يؤثر في الفاعلية الفنية والقيمة النفسية والصدق وهو تماسٌ غير مقصود، وليس لفتور فني أو قصور خيالي لدى الشاعر، ومسلم في صوره مُقلّدٌ أكثر منه مبدع كما عند أبي نواس بل إن الدارس يجد روح أبي نواس في شعر مسلم حيث يقول[2]:

أديرا عليّ الرّاح لا تَشْرَبا قبلــي   ولا تَطْلُــبا من عند قاتلي ذحلي

---

[1] شاكر ،أحمد، الخمر والخوارج، منتديات دعوة الحق السلفية،http.www.akssa.org.vd

[2] الديوان: 33

وصور أبي نواس خدمت الخمر وكل ما دار حولها على حين أن صور مسلم اختصت بالمرأة والخمر وهما ميدانا الشاعر، فهو القائل(1):

هل العيشُ إلا أن أروح مع الصّبا وأغدو صريع الراح والأعين النجلِ

وقوله(2) :

وما العيشُ إلاّ أَنْ أبيتَ مَوسـدْا صريع مدامٍ كفِّ أحور أكحـــــل

والاستعداد الفطري لأبي نواس هو الذي دفع به لتوليد صور كاريكاتورية تجمع بين نقيضين ففي قوله(3):

تفتير عينيكَ دليلٌ علـــــــــى أنَّـكَ تـــــشـــــكو سَهَرَ البارِحَه

عَلَيْكَ وجْهٌ سَيءٌ حــــــالُـــهُ من لـــــــيلةٍ بِتَّ بـــها، صِالَحه

فالسهر ليلاً في العربدة والمجون هو الصلاح في اعتقاده، وقد خالف بذلك عرف الأخلاق بل تحداه ،ومثل هذه الصورة التي تظهر الصلاح على وجه المرء في بقايا الليل والسهر تستخف القارئ وتستضحكه، ولكنه سرعان ما يدرك أن وراء هذه الملامح الساخرة وجه مأساة بعيدة ، وجه الإنسان الذي لا يهتدي إلى قرار وإلى يقين يرتاح إليه، فينهض ثائراً يهزأ من معتقدات الناس وتصرفاتهم .

- **أنماط الصورة الشعرية**

لقد تجلّت الصورة الشعرية عند أبي نواس ومسلم بأنماط عدة،ولم تكن كل صورة قائمة بذاتها بل تآلفت الصور الشعرية جميعها في تشكيل النص الأدبي الكامل ،وما هذا التقسيم إلا شكل من أشكال تنظيم الدارسة وتبويبها.

---

(1) الديوان: 43

(2)الديوان،143

(3) الديوان:94

- **الصورة المفردة**

وهي أصغر وحدة تعبيرية تمثل جزءاً تصويرياً له دلالته النفسية والمعنوية،وتتآلف الوحدات وتتفاعل فيما بينهما لتصل إلى الصورة المركبة التي تعكس رؤية الشاعر وهي الأشمل والأكثر تعقيداً،ذلك لاشتمالها على صور عدة مفردة مبنية بناء محكماً من خلال علاقات خاصة معنوية ونفسية،ومثل هذه الصور تتشكل من خلال التشبيه والتشخيص والتجسيم وتراسل الحواس وغيرها، ولذا فإن الصورة المفردة هي من مكونات التصوير،وهي تأتي متلائمة مع غيرها من عناصر التشكيل للفضاء الشعري .

1) التشبيه

ويغلب التشبيه على الصور الشعرية عند أبي نواس ومسلم في خمرياتهما وفي هذه التشبيهات تظهر الخمر محبوبة فاتنة، وتؤدي دور المثير الأصلي الذي تدور حوله تلك التشبيهات وتتداعى، إذْ يؤدي التشبيه هنا وظيفة توكيدية، إضافة إلى وظيفته الجمالية في تشكيل الصورة الفنية، فيبرز الشاعر من خلال التشبيه حجم ذلك الجمال من خلال التدفق التشبيهي المسترسل الذي يقوم على تشقيق فكرة الجمال وإبرازها،فالخمر في شدة صفائها نارٌ، وفي نعومة حركتها لسانٌ،وفي قوة تأثيرها شعاع شمس، ومن ذلك قول أبي نواس[1]:-

يا طِيبَنا بقُصُورِ القُفْصِ، مُشرِفَةً   فيها الدّساكِرُ، والأنهارُ تطّرِدُ

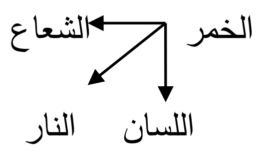
لَمّا أخَذْنا بها الصّهباءَ، صافيَةً   كأنّها النّارُ وسْطَ الكأسِ تتّقِدُ

جاءتْكَ من بيتِ خمّارٍ بطِينَتِها   صَفْرَاءَ، مثلَ شُعاعِ الشمس، تَرْتَعِدُ

فقامَ كالغُصنِ قد شُدّتْ مناطِقُهُ   ظَبْيٌ يكادُ من التهْييفِ يَنْعَقِدُ

فاسْتَلّها من فمِ الإبريقِ ، فانبَعَثَتْ   مِثْلَ اللّسانِ جَرَى واستمسك الجسدُ

ويظهر من خلال هذا التشبيه أن طرفيه حسيان، مألوفان في الواقع



(1) الديوان، 131

ولعّل الشاعر هنا أراد تأكيد صفاء خمرته في إبراز قوة شعاعها الذي يساوي شعاع الشمس، وقوة تأثيرها بالنار المتقدة،وهو يجسد بالتشبيه صورة متكاملة الأطراف،يقرب بها المعنى عن طريق التمثيل ففي قوله :**(فقامَ كالغُصنِ قد شُدّتْ مناطــــــــــقُهُ)**و(**فانبعث مثل اللسان جرى واستمسك الجسد)** صورة جميلة مليئة بالحركة والحياة، فالشاعر عندما اختار الغصن والظبي لتصوير الساقي، إنما أراد أن يبين نعومة حركته التي تشابه حركة الغصن الطري، وجمال عوده الذي يشابه الظبي، وكأن الشاعر لخّص معالم الجمال كاملة في هذا الساقي من خلال التمثيل عليه بحركة الغصن الطري والغزال الرقيق .

ويهتم أبو نواس بالخمر وشعاعها ويتحول هذا الشعاع مصباحاً ينير عتمة النفس المتعبة عنده حيث يشبه خمرته وهي تسري إلى فمه بالمصباح، فيقول[1]:

فاستعملِ الْكَأْسَ واسقني بِكْراً ... إنّي إلَيْها أَصْبَحْتُ مُرْتاحا

كأساً دِهاقاً، صِرْفاً كأنّ بهـــا ... إلى فَمِ الشَّارِبين مِصْباحا

نُؤتى بها كالخُلوقِ في قَدَحٍ ... خالط ريحُ الخُلوقِ* تُفَّاحـا

فشربة الخمر عنده طرف حسي وقد ربطه بطرف حسيّ آخر متولد عن طعم الخمر عند وصولها إلى فم شاربها،يصاحب هذا الحسي طرف معنوي نفسي سببه الأثر الناتج عن مشاعر الفرحة والسرور التي غمرت النفس بعدما حصلت على ما يطفئ غليلها ،فكانت مثل المصباح الذي ينير عتمة ما حوله،فالحسي المتولد عن شرب الخمر الشبيه بالمصباح يصاحبه المعنوي النفسي المتولد عن الفرح والسرور.

ويبدو أن أبا نواس كان مهتماً اهتماماً كبيراً بتشبيه الخمر بكل ماله إشعاع، وكأنه هنا يسعى لجعل خمرته بمنزلة الشمس أو القمر لتحظى بالسيطرة على الآخرين من خلال لفت أنظار الجميع إليها حيث يقول[2] :

---

(1) الديوان، 116

الخلوق:ضربٌ من العطر أو الطيب، ينظر:ابن منظور،لسان العرب،مادة (خلق)

(2) نفسه،115

ويا تعالي عُقاراً، قَرْقَفاً، رقَصَـــــــتْ عند المَزاجِ بطاساتٍ وأَقْـــدَاحش
تبدي الشُّموسُ إذا ما الماءُ خالطها شعاعَ نورٍ كَلَمْعَ البرْقِ لمّــــــــــاحِ

وقوله[1]:

وقهوةٍ مزةً باكرت صَبْحَتَـــــها وضووُها نائبٌ عن ضوء مصباحِ
حمراءُ علّقها بالماء شارِبُهـــا تُفْتَضُّ عُذْرَتُها في بطنِ رَحْـراحِ
ويُثْبِتُ الماءُ في حافاتها حبباً كالقطر يَثْبُتُ في حافاتِ ضحضاحِ
تنفّست في وجوه القوم ضاحكةً تنفّس المسك في تفليح تفّـــــــــاحِ

ويلاحظ في هذا التشبيه اعتماد الشاعر الألوان المشعة المليئة بالحياة،وهذا هو هدف الشاعر فالخمرة هي الحياة،وحياتها تتجلى في تلك الألوان المشعة المنبعثة عنها، ولا يكتفي الشاعر بذلك بل يزيد الصورة فاعلية حين يؤلف الشاعر بين التشبيه والتشخيص،فانبعاث الرائحة الجميلة من الخمرة تشابه انبعاث الأنفاس الطيبة من صاحبها،وقد اعتمد الشاعر هنا على موروثه الديني في بيته الأخير ففيه معنى قوله تعالى**(وَالصُّبْحِ إِذَا تَنَفَّسَ)**[2]، فتنفس الخمرة في وجوه شاربيها وضحكها لهم يزيل الهمّ عنهم وكأنها نسيم الحياة فتعيد الحركة والبهجة والراحة لمن يتعاطونها، وقد عكس ذلك التفاعل الحاصل بين هذين الطرفين فهي مخلوق ينعم بكل صفات الكائنات الحية التي تؤكد حياتها ونشاطها.

ويجيء التشبيه أوغل في الخيال كما في قوله[3]:

جُنِنْتُ على عذراءَ، غيرِ قويّـــةٍ شديدةِ بطش في الزُّجاجِ شَموسِ
ترى كأسَها عنْدَ المِزَاجِ كأنَّهـــا نثْرَتَ عليها حَلْـيَ رأسِ عـــروسِ
فَتَهْتِكُ أستارَ الضميرِ من الحشا وتُبْدي من الأســـــرار كُلَّ حبيـــسِ

فالخمرة أصبحت عروساً يشتاق إليها كل من أحبها، ولكن الشِّعْرَ يزيد لوعة المشتاق إليها حين يصوّر ما اعتلاها من حباب ناتج عن المزج بالماء يزينه بالعروس المنشور على

(1) الديوان،110
(2) التكوير،18
(3) الديوان255

رأسها الحلي،وهذه المعطيات تشكل عنصر جذب للقارئ والشارب معاً، فهي تشدهم إليها لتتمكن من الإيقاع بهم وكشف أسرارهم وهتك خباياهم، فالسحر الذي طغى على صورتها جعلها قادرة على أخذ ما تريد من شاربها فصارت هي الفاعلة وغيرها المفعول بهم.

ويعمد أبو نواس إلى التشبيه البليغ مزيلاً كل الفواصل الفارقة بين المشبه والمشبه به وهذا دليل على قوة العلاقة بينهما وكأنهما شيء واحد لا فارق بينهما، ومن ذلك قوله(1):

لا تُفرِّج بدارس الأطـــــلالِ   **واسقنيهـــا رقيــقةَ السِّربـــالِ**
مات أربابها وبادت قُراهـــا   **وبراهـــا الزّمـــانُ بُـرْيَ الــخلالِ**
فهي بِكْرٌ كأنها كلُّ شـــيءٍ   **حسنٍ طيِّـــبٍ لـــــــذيذٍ زُلالِ**

وقوله(2):

لا تَبْكِ ليلى ، ولا تطْرَبْ إلى هـــندِ   **واشْرَبْ على الوَرْدِ من حمراء كالوَرْدِ**
كأساً إذا انحدَرَتْ في حلْقِ شاربها   **أَجْدَتْهُ حُمْرَتَها في العينِ والخـــدِّ**
فالخَمرُ ياقوتةٌ ، والكأسُ لُـــؤلُؤةٌ   **مـــن كَفِّ جارِيَةٍ مَمشوقَةِ القَـــدِّ**

فخمرته هي فتاته البكر التي لم يلمسها أحدٌ، ولم يدنّسْها أحدٌ، كما صور الكأس التي حَوَت الخمرة باللؤلؤة دليل الطهارة ،وكأن أبا نواس يبحث في قاموسه اللغوي عن كل ما يعلي شأن خمرته ويجعلها مقدمة سواء بجعلها مُشعّةً قوية أو طاهرة نقية.

ويعتمد الشاعر على الصوت والحركة في إبراز تشبيهاته وإضفاء عنصر الحيوية عليها حيث يقول(3):

لِشُرْبِ صافيةٍ من صَدْرِ خابيَـــةٍ   **تَغْشى عيونَ نَدامـــاها بلألاءِ**
كأنّ مَنْظَرَها، والماءُ يقرَعُـــــها،   **ديباجُ* غانيَةٍ ، أو رقْمُ وَشّـــاءِ**

---

(1) الديوان،304
(2) نفسه،122
(3) نفسه،24
*ديباج:الحرير،ينظر:ابن منظور،لسان العرب،مادة (دَبَجَ)

تَستنّ من مَرحٍ، في كفّ مُصْطبحٍ   من خمر عانةَ ، أوْ من خمر سُوراءِ
كأنّ قَرْقَرَةَ الإبريق بَيْنَهـــــــــمُ   رجْعُ المَزَامير، أو تَرْجيعُ فأفـــــــاءِ

وفي هذه الصورة المفردة نجد تشبيه المرئي بالمرئي؛ وتشبيه المسموع بالمسموع فصورة الخمر والكأس وما اعتراها من اضطراب تشابه الديباج بحسن نقشه، وصوت قرقرة الإبريق يشابه صوت المزامير، وهذا يعكس المحافظة على المعادلة الطبيعية بين أشياء الوجود، ويضاف إلى ذلك تلك الحركة النفسية التي يعكسها الشاعر من خلال توظيفه لألفاظ الحركة مقترنة بألفاظ الزمان والمكان حيث شرب الخمر صباحاً، وعانة وسوراء موضعان للعرب ،ثم إن هذه الصورة تقدم وجهاً من وجوه الحضارة العباسية التي كانت نتيجة تفاعل الحضارات العربية والأعجمية (الديباج،التوشية، التطريز) وهي فنون فارسية في الملبس غزت المجتمع العربي.

وفي تشبيه آخر يعتمد امتزاج الألوان واختلاطها،يقول أبو نواس في وصف ساقي الخمر[(1)] :

من كف ظبيٍ أغنَّ ،ذي غَنَجٍ   أُكْمِل من قُرنِهِ إلى القَــدمِ
أغيَدُ، مُرْتَجَّةٌ روادِفــــــــهُ   مُحْتَلِمٌ أو دُوَيْن محْتلـــــمِ
كأنَّ خدّيه في بياضهمـــــا   قد أُشْرِبت وجنتاهما بـــدمِ
كَأَنَّ صَدغيهِ في سوادهِمــا   خُطّا على العارضين بأقلمِ
كأنه دُرّةٌ محـــــــــــبّرة   علّقها راهبٌ على صنـــمِ

فبياض خد الساقي علامة جمال ،ولكن جماله ازداد حُسنا بمزجه بحمرةِ الدم الذي تزينت به الخدود،ثم يأتي الأسود ليزيد الوجه بهجة،ولكن أبا نواس يبدو ممعنا في التصوير حتى يظن القارئ أنه يرى الساقي أمامه مباشرة وقد خُطَّ شعره بالقلم الأسود أي أنه رُسِمَ رسمًا على خديّه، وهذا يدل على مدى اهتمام هذا الساقي بحسن مظهره وهندامه، ومدى إعجاب الشاعر به ومن شدة إعجابه به، شبهه بالدرة المليئة بالألوان التي علّقها الراهب على صدرة دلالة على منزلته في

---

(1) الديوان،356

نفس الشاعر، وقد ظهر اهتمام الشاعر في خمرياته بوصف الساقي وقد أكثر من التشبيه فهو تارة ظبي ،أو غصن بان،أو بدرٌ،وغالباً ما قرن بين الخمر والساقي في تشبيه واحد حيث يقول[1]:

عاطينها ،كما وصفْتَ خليلي مِنْ يديْ شادنٍ رخيمِ الكلامِ

علّم السِّحر مُقلتيْه احوراراً شيبَ تفـــتيرُه بلونِ المدامِ

وجهه البدْرُ والمُدامةُ بدرٌ يا لـــــبدْرين رُكّبا في نظام

ويمكن القول: إنّ أبا نواس كان يأتي في تشبيهاته بعناصر من الطبيعة تمتاز بجمالها وحسنها من ناحية لإبراز العنصر الجمالي المتوافر في محبوبته الخمر أو ساقيه الذي وَجَدَ فيه ما يعوّض به عن أشياء أخرى، فالنفس البشرية تألف الطبيعة وتجد الراحة فيها. فقد اختار من الطبيعة المشبه به، ولكنه يمتاز بعلوه مرّة، وضيائه مرة، ولمعانه مرة أخرى ،وكأن الشاعر هنا يحاول أن يزيل تلك النظرة التي لحقت بالخمر،ولهذا اختار الشمس والقمر والضياء والنور واللؤلؤ والياقوت؛ ليدفع بالقارئ للتعلق بها كما يتعلق نظره في السماء بما أبدع الله عز وجل فيها صنعه.

ولمسلم تشبيهاته التي أبدع فيها تصوير خمرته،مازجاً بين الحركة واللون والصوت حيث يقول[2]:

شققنا لها في الدّن عَيْنًا فأسبلتْ كما أسبلتْ عينَ الخريدِ بلا كُحـْـلِ

كأن حُبابَ الماءِ حين يشجّهـا لآلئَ عِقْدٍ في دماليجَ أو حِجْــــلِ

كأن فنيقا بازلاً شُكّ نــَــــحْره إذا ما استدرّت كالشّعاع على البَزْلِ

كأنّ ظِباءً عُكّفاً في رياضها أباريقُها أوْجسْن قعـــــقعةَ النـْـبْلِ

---

(1) الديوان364

(2) الديوان،39

ويبدو مسلم مهتما بتصوير اللحظات الأولى التي تخرج فيها الخمر من زجاجتها أو دنها، وهي في خروجها تشبه فيضان دمع المرأة المحتشمة من عيونها بلا كُحْل، ولعله أراد بذكر الكحل الزفت الذي يكون حول ثقب الخابية محدقاً بها كإحداق الكحل بالمقلة،ثم ينزل الماء عليها ليجرحها، ولكنه جُرحٌ غير مؤلم؛ فالماء عنده كان مثل حبات اللؤلؤ التي أحاطت بأول الخمر، ثم يشبه صبها عند ثقب الخابية بصبيب دم انبعث من نحر جمل ،وفي هذا التشبيه ما يثير النفس، فهو من ناحية صورة منفرة إذا ما وقف القارئ على دلالة كلمة النحر فهي الطعن في أصل حلق الفنيق وصولاً إلى داخل صدره ،والطعن فيه الألم والحزن، ولكن الشاعر عندما استخدم كلمة(الفنيق) وهو الأبيض عند النحر أدى إلى إكساب التشبيه دلالة جديدة ،فهو يؤكد هنا حمرة خمرته عند سيلها من دنها، وهذا دلالة الجودة وحسن التخمير .ويؤدي الصوت دوره في البيت الأخير، فصوت الخمر وهي تنبعث من دنها دفعت بالأباريق للوقوف منتصبة ممتدة الأعناق مليئة بالشراب، وهي في حالها حال الظباء التي أحست بحركة رام، أصدرت نباله صوتاً عند اصطكاكها، فرفعت رؤوسها وتشوّقت خوفاً منه .

ويبدو مسلم في تشبيهاته مهتماً بالحديث عن لون خمرته وتعدده ،حيث يقول[1]:

كأنْها وصبيبُ الماءِ يقرعهـــا	**درٌّ تحدّر مِن سِلْكِ على ذهبِ**

فالماء الشبيه باللؤلؤ في نقائه ينزل على الخمرة الشبيهة بالذهب في صفرتها ليقرعها ويخفف حدتها، وما هذه الألوان إلا لإظهار الأعمال التي كان يقوم بها الساقي لتقليل حدة الخمر والتخفيف منها، ومن ذلك قوله[2]:

وقهوةٍ مِنْ بنات الْكَرْمِ صافيـــــــــةٍ	**صهبا يهوديَّةٍ أربابُها العَـــــرَبُ**
تُنْمى إلى الشَّمْسِ في إغذائـــها ولها	**من الرضاعة في حرِّ الهَجير أبُ**
حمراء إنْ بَرَزَتْ صـــــفراءَ إن مُزجت	**كأنّ فيها شرارَ النار تَلْتَهِـــــــبُ**

(1) الديوان،209

(2) نفسه،227

مُحَمّرةٌ كَفُّ ساقيها بحُمْرَتِـــهـــا   كأنَّما هو بالْفِرْصـــادِ مُخْتَضِـــبُ

قد اعتمد مسلم في هذه التشبيهات إبراز الألوان في لوحته الشعرية في محاولة منه لإثارة المتلقي ،فالشعر تصورات تستمتع الحواس فيها باستحضار :الألوان، والأشكال،والملمس، والرائحة، الطعم، لتتداخل جميعها في الصورة الشعرية. والأحمر عند مسلم مشبع، وذلك من قوله(حمراء، محمّرة) وهذا اللون لون هجومي يرمز إلى القوة والقدرة والصمود، وهذا ما يتوصل إليه القارئ من استخدام مسلم لهذا اللون فقد كانت الخَمْرُ قادرة على عكس لونها على يد ساقيها،وقد صمدت أمام الماء عند مزجه بها، وكانت أشبه ما يكون بشرار النار الملتهب المائل للحمرة، وعليه فإن للألوان والخطوط في التصوير معانٍ ضمنية كالفرح، أو الحزن، أو العنف، أو الرقة، أو الحرارة، أو البرودة، أو الاضطراب، أو الاتزان[(1)].

لقد كانت هذه الصورة المفردة التي اعتمدت التشبيه بين طرفين وحركة الألوان بداخلها تعبيراً عن موقف مسلم من خمرته، فهي ليست شراباً عادياً بل هي شرابٌ يسمح للحياة بالتدفق في كل ما حولها، وبالتالي فإن الصورة تعّبر تعبيراً إيحائياً عن موقف أو حالة أو رؤيا يلجأ الشاعر فيها إلى بعثرة الأشياء والتلاعب بعناصرها، ويفقدها كل تماسكها وتناغمها الظاهري، ثم يضيئها ويسقط الخيال عليها معاناته ويعيد تركيبها، فالشاعر يفتت الأشياء الواقعة في المكان، لكي يفقدها تماسكها البنائي الماثل أمامنا، ولا يبقى منها إلا صفاتها، ومن هنا فإن المرئيات في الصورة ترتبط بالمسموعات والمشمومات والملموسات[(2)].

ومرة أخرى يعتمد مسلم في تشبيهاته المفردة على المحسوس حيث يقول[(3)]:

صفراءَ مِن حلبِ الكروم كَسَوْتُها   بيضاءَ من صَوْب الغُيُوم الْبُجّسِ

مُزِجَتْ و لاوَذَها الحَبابُ فحاكها   فكأنّ حِلَيتَها جنيُّ النرجـــس

وكأنَّها والماء يُطلُبُ حلمـــها   لهبٌ تُلاطِمُه الصَّبا في مقبـــسِ

---

(1) ينظر :غريب،روز ،تمهيد في النقد الحديث، 119

(2) ينظر :حمود، محمد العبد،الحداثة في الشعر العربي المعاصر،96

(3) الديوان،131- 132

جَهِلَتْ فدارى جَهْلَها فَتَبَسّمــت عَنْ مُشْرَبٍ لَوْنَ الشَّهولَةِ أَعْيَسِ

يتدرج الشاعر في عرض ألوان خمرته بدءاً بالأحمر الذي يتم مزجه بالماء الأبيض القادم من السماء، وقد كان حباب الماء أشبه ما يكون بالنرجس الندي الطريّ ثم يأتي دور التشخيص؛ ليبين العلاقة بين الماء والخمر، فقد أصبح الماء إنساناً يلاطف الخمر حتى تحلم، فإذا هي لهيب النار ضاربته ريح الصبا، ثم أيقنت الخمر مدى شدّتها فتبسمت وأظهرت لونا كالشهولة أعيس وهو لونً بين البياض والحمرة، فتبسمها هنا أظهر قبولها بلونها كالضاحك الذي يدل تبسمه على سروره ،وكأن مسلماً يبغي بهذا التدرج في الألوان التأكيد على أنّ أفضل أنواع الخمر هو ما كان في لونه بين البياض والحُمْرَة بشهادة الخمر نفسها.

ويشارك مسلم أبا نواس في الحديث عن الساقية أو الساقي ويذكر تلك الأوصاف المعروفة من رقة الجسم وصغر السن وطول العنق حيث يقول[1]:

وساقية كالرّيم هيفاءَ طَفْلَةٍ بعيدةِ مهوى القُرْطِ مُفْعَمَةِ الحِجْلِ

ولعل كل شاعِرٍ من الشاعرين أراد أن يعكس ذلك الواقع الذي عجّ به المكان، فهو ليس مكاناً للمتعة فقط بل هو مكان لترويج الخمر ودفع الناس للإقبال عليها بعد ما غدت مظهراً من مظاهر الحياة العباسية، ولذلك حرص القائمون على هذه الأماكن على توفير مقومات جذب الشاربين لها، فليست الخمر هي السبب الوحيد لإقبالهم عليها، بل لأنهم وجدوا أيضاً فيها مقومات الجمال الأنثوي، واللذة هنا تصبح مضاعفة ،فشهوانية الجسد هنا متحققة بالنظر إلى هذا الجمال وشهوانية النفس حاصلة بشرب الخمر.

وصورة أخرى يأتي بها مسلم ليبّين أثر الخمر على شاربها حيث يقول[2]:

إذا ماعلت منا ذُؤابة شارب تمشَّتْ به مَشْيَ المُقيّدِ في الوحلِ

---

(1) الديوان42

(2) نفسه،42

وقوله[1]:

كأنّ شـــــــــــاربيها   في سُوقِــــــــــهِمْ أقــــــيادُ

إنّ هذا القيد الذي يذكره مسلم ما هو إلا دليل على حالة الاستسلام التي يصل إليها شارب الخمرة بعد معاقرته لها، والاستسلام هنا يصبح مساوياً للذة والمتعة التي يسعى إليها.

2. التشخيص

تتعدّد أساليب بناء الصورة المفردة وتتنوع، ومثل هذا التنوع هدفه نقل المفردة الحسية إلى إشارات انفعالية كامنة تتنامى وفق السياقات الشعرية المتباينة، ويتحقق ذلك بإكساب الماديات صفات المعنويات، أو المعنويات صفات الماديات من خلال التشبيه أو الاستعارة ،وهذا ما يسمى بتبادل المدركات، ويندرج تحته التشخيص والتجسيد والتجريد. والتشخيص يتم بإضفاء الإنسانية على كل من المحسوسات والماديات حيث يخلع الأديب المشاعر أو الصفات البشرية على الطبيعة الجامدة[2]، وهو من الوسائل الفنية القديمة التي تقوم على تشخيص مظاهر الطبيعة الجامدة في صور كائنات حية تحس وتتحرك وتنبض بالحياة[3]،لتخلق الصورة عالمها الخاص،عالم الألفة بين الموجودات في الكون[4].

وقد اعتنى أبو نواس بهذا الجانب التصويري حين جعل الخمر كائنا حياً متمتعا بكل صفات الحياة، بدءاً من أول خلقه حتى نهايته فإذا هو يقول[5]:

فاسقني الخمرَ التي اختمرت   بخمار الشَّيْبِ في الرّحِـــــــمِ

ثُمَّتَ أنصاتَ الشباب لهـــا   بعد ما جازت مدى الــــــهرم

---

(1) الديوان،242

(2) رينيه ،ويليك، نظرية الأدب، ترجمة محي الدين صبحي ،212

(3) زايد ،علي عشري، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، 80

(4) الصائغ ،وجدان ،الصورة الاستعارية في الشعر العربي الحديث، 37

(5) الديوان، 329

لقد شخّص الشاعر الخمر حين جعلها جنينا ، ولكن هذا الجنين قد علا رأسه الشيب، ثم عاودته نضرة الشباب بعد الشيخوخة واجتيازه سن الهرم، وفي هذه الصورة عددٌ من المفارقات التي تقوض نفسها بنفسها، ولكنها تؤكد اهتمام أبي نواس بعنصر الحياة المتجدد ممثلاً بدورة الحياة، حيث الطفل والشاب والشيخ الهرم الكبير.

ثم يشخص أبو نواس الخمر بصورة فتاة دّبَّ غذاء الحرام في حليتها، الأولى ذلك في إشارة منه إلى فعل الخطيئة الأول الذي كان سببه سيدنا آدم وزوجته حواء حيث يقول[1]:-

فاسقنيها سلافةً بنتَ عشرٍ　　　دبّ في جرمِها غذاءُ الحرامِ

وهي شابة في ريعان شبابها فيقول[2]:

فأبدى لنا صهباءَ ،تَمّ شبابُها　　　لها مرحٌ في كأسِها ووثوبُ

إنها فتاة شابة مفعمة بالحيوية، ضحكتها في كأسها موسيقى صلاة ،والشعر في منتهى الدرجات موسيقى صلاة كونية، عالم الكأس فضاء صلاته الخطيئة فهي بخور له، الكفر صلاة، ترانيم اللذاذة معابر صلاة، فالصورة الشعرية هنا توحي بأجواء نفسية تائقة لاحتواء المطلق والرمزية نزوع إليه وتوق لاحتوائه.

ثم هي عنده عجوز شمطاء ومن ذلك قوله [3]:

شمطاء، تذكر آدماً مع شِيثِهِ　　　وتخبّر الأخبارَ عن حواء

والتقدم في السن هنا ليس عيباً فيها، بل هو اختصار للمسافات الزمانية والمكانية،وتجسيد لتاريخ البداية والنهاية، فتتكثف أبعاده في وحدة النفس والشعور ،ذلك أنها اعتمدت الموروث الديني مع انتفاء عناصر الوصف والسرد، فَذِكْرُ آدم وحواء وابنهما شيث، نوع من الإيحاء والتلميح .

---

(1) الديوان،363

(2) نفسه،56

(3) نفسه،28

ولا يكتفي أبو نواس بهذا التشخيص، بل يتجاوز ذلك حين يجعل خمرته فتاة بكراً تتمتع بكل مقومات جسد الفتاة البكر التواقة للمتعة حيث يقول [1]:

فاحبس يديك عن التي بقيت بها ... نفس تشاكلُ أنفُس الأحياءِ

قد قُلْتُ حين تشوّفَتْ في كأسها ... وتضايَقتْ كتضايُق العَذْراءِ

لابُدَّ من عَضّ المراشفِ فاسكُني ... وتشبُّكِ الأحْشاءِ بالأحشاءِ

إن الشاعر هنا أمام خمرة عذراء، غير مجربة أو مؤاتية، يدعوها كي تهدأ وتستكين، ليأخذها بين يديه، فيطفئ شهوته، ويبرد جحيمه في عناق وحشي التوحد، وفي هذه الأبيات ما يشير إلى حقيقة الحب الصوفي ،فهو اتحاد جسدين في جسد واحد، وفناء روحين في روح واحدة، لقد أضحت خمرته كائنا حياً متمتعاً بكل صفاته، حيث النفس والأعضاء ولم يكتف أبو نواس بهذه الصور التشخيصية ،بل هو يتسع في تشخيصه لتغدو خمرته كائناً مفترساً ،إلا أن فراسته دليل على حدتها وشراستها حيث يقول[2]:

فسكبتُ منها في الزُّجاجة شَرْبَــةً ... كانت له حتى الصّباحِ صباحا

من قهوة جاءتك قبل مزاجــهـــا ... عُطُلاً،فألبسها المزاج وشاحـا

شك البزالُ فؤادها، فكأنمــــــا ... أهدت إليك بريحها تُفّاحــــا

صفراءُ تفترس النفوس، فلا ترى ... منها بهنّ سوى السّنات جراحا

وفي هذه الأبيات يبدو أبو نواس كتلة من الحواس الممتزجة في إدراكاتها، وهي كتلة جائعة تلتهم الخمرة مشهداً ولوناً ورائحة ، يشتم فيها ما ليس لها، فيتمتع الأنف بعبير التفاح العابق منها، وهذا من طبيعة النفس الملتهبة الساعية للّذة ،وفي هذه الوجوه العدّة التي يذكرها أبو نواس إشباع لرغبة الاستزادة منها، والخمرة هنا امرأة عارية تمازج الماء، فيخلع عليها رداء جديدا

---

(1) الديوان،27

(2) نفسه،91

من المزيج، بيضاء تتحرك في خاطره كما يتحرك الحبابُ على أديم كأسه، واللون الأبيض براءة ونقاوة لذلك نراه يتقبل جميع الألوان، فالخمرة هنا استحالت عروساً بريئة نقية تتقبل جميع ألوان شذوذ أبي نواس والتوائه، ثم يأتي بالصفراء كفعل تدليل على شراستها وقوتها، فإذا هي وحشٌ ليس هدفه القتل والفتك ،ولكن هدفه السيطرة على النفوس وتخديرها وتركها في غفوة التمدد بين الحياة والموت.

ومسلم حين يشخص خمرته، يكرر صورة الفتاة العروس التي يسعى الجميع لخطبتها لما تتمتع به من صفات حيث يقول[(1)]:

بعثنا لها منا خطيبــاً لِبَعضها	**فجاء بها يمشي العرضنة في مـــهلِ**
رقى رَبها حتى احتواها مغالياً	**عقيلته دون الأقـــارب والأهـــــــلِ**
فوافى بها عذراءَ كل فتى ندى	**جزيل العطايا غير نِكْـــسٍ ولا وغلِ***
معتقةً لا تشتكي وَطْء عاصِرٍ	**حروريةً في جوفها دَمُها يَـــغْلــي**

ثم يقول[(2)]:

أقامت لنا الصهباء صَدْر قناتها	**ومَالت علينا بالخديعة والخــــــتل**

ويقول أيضاً[(3)]:

أماتت نفوساً مِن حياة قريبة	**وفاتت فلم تطلب بتبـــل ولا ذخـلِ**

إن الخمر عند مسلم فتاة عروس، ولكنها لم تتمتع بتلك الصفات القادرة على إثارة اللذة عند شاربها كما هي عند أبي نواس. والإثارة كامنة في عروقها دليل على حدتها وشدّتها ،فدمها

---

(1) الديوان،37

*وغل:السهم الذي ينكسر فوقه،ينظر:ابن منظور ،لسان العرب،مادة (وغل)

(2) نفسه،42

(3) نفسه،38

يغلي في عروقها كما يغلي الحروري في الحرب، وهذا الغليان يدفع بها للمكر والخديعة حتى تكون قادرة على التمكن من شاربها،فإذا هي تميت النفوس بقوتها وهذا دليل سُكْرِ شاربيها ونعيمهم بها .

مرة أخرى يعيد مسلم هذا التشخيص حين يجعلها عروساً ،جاء من يطلبها وقد أعدّ لها مهراً حيث يقول [(1)]:

بعثْتُ لها خطابها فأتوا بها وسُقتُ لها عنهم إلى ربِّها المَــــهْرا

وكأن العروس أصبحت تعبر عن حالة نفسية عند الشاعرين، فالمفقود في العالم الحسيّ يجده الشاعر في العالم المعنوي الذي يصنعه بنفسه، ويشكله وفقاً لرغباته وميوله. فالخمر عند أبي نواس المرأة التي وجد عندها كل ما يبغي، أما الخمرة عند مسلم فهي الطريق إلى المرأة التي يسعى إليها.

3. التجسيد والتجريد

التجسيد يتم بإكساب المعنويات صفات محسوسة مجسدة حيث تقدم الصورة فكرة أو خاطرة عن طريق إحساس مجسد، لكن التجريد يكون بإكساب المحسوسات والماديات صفات معنوية مجردة حيث تنهار الفوارق فيها بين ما هو حسي وما هو مادي ويتبادل فيها الحس والفكر وتتلاشى العلاقة بين الواقع وما وراء الواقع، فلا يعود ثمة وجود إلا لبصيرة الشاعر التي تستوعب الأشياء والمعاني لتشكلها من جديد تشكيلاً ذاتياً مثالياً[(2)].

ومثل هذا التغيير في صفات الماديات والمعنويات يخرجها عن المألوف،وهذا الخروج يساعد في بناء أطراف الصورة الشعرية المفردة ،ويحرّك المتلقي إزائها فيلتفت إلى الجدّة المتولدة من إقامة العلاقات الفنية بين الأشياء ومن التجسيد قول أبي نواس واصفاً خمرته[(3)]:-

---

(1) الديوان،48

(2) ينظر :المحادين،عدنان،الصورة الشعرية عن السياب، رسالة ماجستير، جامعة بغداد ،1986، 171.

(3) الديوان:330

فتمشّت في مفاصلهم كتمشّي البُرْء في الســـقَم

الإحساس الذي يخالج نفس شارب الخمرة بعد معاقرتها(معنوي) وهو يتمثل باللذة الحاصلة عند ذلك، ولكن الشاعر أكسبه صفة المحسوس عندما صور دبيب الخمرة في عَصَب المرء بدبيب البرء في السقم، وهو هنا نقل اللذة من معناها المحدود المقتصر على المتعة بطعم الخمرة، إلى معنى جديد عمّق الأثر النفسي للذة التي ملأت النفس فجعلها تمشي وتسير في أنحاء الجسد كاملة.

ولعل مثل هذا التجسيد يكشف حالة شعورية ارتبطت بشعور غامض لا يمكن الولوج إليه، فأبو نواس متمرسٌ بعلم الكلام ،وقد أصبح يرى ما في الداخل ،في عتمة المعاني والضمير،كما يرى الناس الأشكال الحسية في الخارج، وهذا يقود بالنتيجة إلى أنّ عصر أبي نواس عصر ثقافة فلسفية تجرّدت فيها المعاني، وتجسدت واتخذت لها وجوداً ذاتياً مُسْتَقَلاً، ومن ذلك قول أبي نواس[1] :

والشمس تطلع من جدار زجاجها وتغيب،حين تغيـــب،في الأبدان

وقوله[2]:

مازلت أستل روح الدن في لُــطَفٍ واستقى دمه من جوف مجروح

حتى انثنيت ولي روحان في جسدي والدّن منطرح جسماً بـــلا روح

روح الحياة أمر غير محسوس ،لكن الشاعر جسده حين جعل دورة الحياة تتمثل بشروق الشمس وغروبها – التي أراد بها الخمرة – وهما أمران محسوسان مشاهدان، وكأن الشاعر يريد هنا التأكيد على قاعدة مهمة في حياته ،فالخمرة شمسه التي يبدأ بها نهاره وينتهي بها ليله ،هي عنوان البداية والنهاية، هي الروح التي اتحدت مع روحه في عناق صوفيّ التوحد، وهذا التجسيد وليد الخيال النشط والأحاسيس المتفجرة إزاء من يحب.

---

(1) الديوان: 406

(2) نفسه:105

وفي تجسيد آخر يرى فيه الدارس إحساس الشاعر المرهف اتجاه خمرته المعشوقة حيث يقول[1]:

أَأْدميْتَ بالماء القراح جبينَها لتسمعَ في صحنِ الزُّجاج أنينَها

فقد سمعت أذناك عند مزاجِهَا أنيناً وألحاناً تجيب دنـــــينــــــها

الجودة أمر معنوي مرتبط بالخمر أينما كانت ولكن الشاعر أكسبها صفة المحسوس في أكثر من موطن:(أدميت،جبين ،أنين)،فالخمر تحرص على جودته، وتحذر البارد الذي يضعف ذلك، فإن لامسها الماء أنّتْ وَبَكَتْ، وما بكاؤها إلا دليلٌ على حياتها المرتبطة بالجودة أولاً والنقاء ثانياً.ولهذا فهو يكرر هذا التجسيد بقوله[2]:

إذا جرى الماءُ في جـــوانبها هَيّج منها كوامِنَ الشَّــــــغَبِ

هذه الصورة بعثت في الخمر دورة حياتية حرارية، إذْ نزعت منها شيئيّتها وأنسنتها وجرّدتها من طبيعتها المادية، وهذا يدلّ على أن الشاعر أصبح كونـيّ المدى حيث اتسعت دائرة وجدانه ،وعمّم ذاته على الكون، والصورة في شعره وسيلة سيطرة على الكون واحتوائه في دائرة الذات الكبرى، إذ إنه تمكّن من تداوله تداولاً نفسياً وجدانياً انفعالياً .

والخمر عند أبي نواس تبيّن موقفه من هذه الحياة، فقد كانت درب خلاص من بؤس هذا الواقع، فهي تعزل النفس عن الخطوب، وقد خلت من مرارة الحياة حيث يقول[3]:

واعلمْ بأنّك إنْ لَهَجْتَ بغيرها هطلت عليك سحابةُ الهمِّ

والشاعر هنا يلجأ إلى التجريد؛ لتنهار الفوارق بين الحسّي والمعنوي وهذا الانهيار يوقظ وعي المتلقي، ويحفز وسائط الاستقبال لديه، فقد أضفى صفة معنوية(الهم)على السحابة، وعادة

---

(1) الديوان:404

(2) نفسه،59

(3) نفسه: 368

ما توصف السحابة بالخير أو العطاء أو سحابة الغيث، أما سحابة الهم، فتجديد أراد به الشاعر منح السياق فاعلية فنية جديدة ،نقل المحسوسات من عالمها المرئي إلى عالم معنوي يجذب المتلقي ويغريه بتأمل السياق ،وكأن الشاعر يريد هنا الإيحاء إلى أبعاد نفسية إيحائية تمثلت في قوله(لهجت)،فالإنسان لا يلهج إلا بما يمتلك عليه نفسه ويعصف في أرجاء كيانه، وما قوله(سحابة الهّم) إلا صورة توحي بكآبة النفس التي لم تنل حظّها من المعشوقة (الخمر).

ومن الأمثلة على التجسيد عند مسلم قوله[1]:

إذا ما أدار الكأسَ ثَنّى بطرفــه	**فعاطاهم خَمْرا وعاطاهم سِحْــــرا**
إلى أن دعا للسكر داعٍ،فموّتـوا	**وكان مديرُ الكأس أحسنَهم سُكْـرا**
أدارَ عليّ الرّاحَ البياتَ فصيّرت	**وساداً له منه الترائب والنحـــــرا**
سلكنا سبيلا للصِّبا أجنبـــية	**ضَمِنّا لها أن نعصي اللَّوْم والزَّجْرا**
بركبِ خفافٍ من زجاجٍ كأنّهــا	**ثديّ عذارى لم تَخَفْ من يدٍ كَسْـرا**
علينا من التّوقيرِ والحُلْمِ عارضٌ	**إذا نَحْنُ شِئْنا أمطَر العزفْ والزمرا**

السحر في البيت الأول معنوية، وقد أكسبه مسلم صفة المحسوس(عاطاهم)،حيث رسم صورة لتلك النظرات التي تسقط على شارب الخمر من ساقيها وقد أضحى تأثير تلك النظرات مساوياً لتأثير الخمر على نفوس شاربيها ،وهذا يدلل على علاقة مسلم بالخمر، فالخمر عنده قرينة المرأة، وهما الميدانان اللذان برع فيهما مسلم.

ويلمح القارئ في البيت الأخير عند مسلم تجسيدا آخر، حين منح الوقار والحلم صفة الهطول التي توصف بها الغيوم،وهو يهدف هنا إلى إضفاء هذه الصفة على المجلس الذي

---

(1) الديوان: 50- 52.

يجمعه مع مَنْ معه، وهذا الهطول ينزل عليهم ألحاناً وعَزْفًا وزمراً يملأ المكان ضجة ومرحا كما يملأ المطر الأرض. ومن أمثلة التجريد عند مسلم قوله واصفا أثر الخمر في نفوس شاربيها[2]:

تَصُدُّ بنفس المَرْءِ عمّا يَغُمُّه وتُنْطِقُ بالمعروف أَلْسِنَةَ البُخْلِ

فقد أضفى صفة معنوية(البخل)على الألسن، وعادة ما توصف الأيدي بالبخل وقلة العطاء، ولكنّ التجريد هنا دفع القارئ لتأمّل السياق،ومحاولة الكشف عن المعنى الكامن في البيت، وقد أراد الشاعر التحول من حال إلى أخرى بفعل الخمر، فهي تُنْطِق البخلاء لا بالكلام بل بالعطاء، فهم يصيرون أسخياء لأجلها ولا يبخلون عليها بما أرادت من ثمن؛ ذلك لأنها تمنحهم ما يريدون.

4. الصورة المرتدة إلى الحواس الخمس

تعرف هذه الصورة بالحواس الحقيقية وترتد إلى حاسة من حواس الإنسان الخمس[1]، وتشكل كل حاسة مستقبلاً لمؤثر خارجي أو داخلي يُجلّي الشاعر أثره، أو يعيد وقع هذا الأثر على نحو ينسجم مع نظرته للأشياء، وقد اهتم شعراء الخمر بصور الحواس الخمس لتعكس بذلك أعماق الحس الإنساني.

أ- **البصرية**

تُعَدُّ حاسة البصر أدق الحواس؛ لأنها تمد العقل بأكبر قدر من الإحساس[2]،وبما تقع عليه هذه الحاسة من مشاهد يحيلها الشاعر إلى صور ذات قالب خاص به يتجاوز الخارج جاعلاً العمق الإنساني منظوراً من خلال النص[3].

---

(2) الديوان،36

(1) ينظر :الشناوي،علي،الصورة الشعرية عند الأعمى التطيلي ،131

(2) ينظر : عبد الرحمن،نصرت،في النقد الحديث، 22

(3) خوجة،غالية،قلق النص،62

ومن الصور البصرية الصورة اللونية، وتَرِدُ هذه الصورة في مواضع كثيرة عند أبي نواس ومسلم،ومن ذلك قول أبي نواس[4]:

كأنّها حين تمطو في أعنّتـــــها	من اللطافة في الأوهام عَنْقاءُ
تبني سماءً على أرضٍ معلّــقَـةٍ	كأنّها عَلقٌ،والأرضُ بيضـــاءُ
نجومها يقَقٌ، في صحْنِها عَلَـقٌ	يُقِلُّها من نجوم الكأس أهـواءُ
تقسّمتها ظنون الفِكْرِ، إذ خَفِيَتْ	كــمــا تـقـسّـمت الأديانَ أراءُ

اتخذت الصورة البصرية بروزاً وجمالاً ووضوحاً حين جعل الخمر بقعة حمراء، وكأنها سماء معلّقة وجعل الفقاقيع نجوماً بيضاء تزين أطرافها،وهذه الصورة يمكن للمتلقي تخيّلها، وقد فعّلت الألوان وجودها، وركزت ظلالها؛ ذلك لأن الشاعر كان موفقاً في اختيار الألوان، فالأبيض يتناسب مع الأحمر حتى وإن كان لكل دلالته، فالأحمر يعني الثورة والغليان، ولعل الشاعر أراد تأكيد حمرة الخمر، ويبدو أنّ أبا نواس لم يرد اللون لذاته وإنما أراد ما وراء اللون، وبذا فقد أحسن التأليف بين ألوانه فلم تأتِ مزعجة، "فاستخدام أعظم الألوان جمالاً استخداما مضطرباً بلا ترتيب لن يولّد في النفس المتعة نفسها التي يولّدها تخطيط سَهْل لصورة ما بين اللونين الأبيض والأسود"[1] .

وأبو نواس يستلهم من كل ما يرى حوله صوراً ينسجها في خمرياته، ويوظف ما حوله لإبداع تلك الصور ومن ذلك قوله [2]:

وكأنّ أقداحَ الزُّجاجِ إذا جَـــــرَت	وسْطَ الظّلامِ كواكبُ الـــــجَــــوْزاء

أو قوله[3]:

---

(4) الديوان،20

(1) أرسطو، فن الشعر، تر: ابراهيم حمادة ،30.

(2) الديوان: 29

فلاحت لهم مِنّا على النأي قَهْوةٌ   كَأنّ سناها ضوءُ نارٍ تَضَــــــرَّمُ

أو قوله[4]:

أشمساً أعَرْت الكأس أم هي لمعةٌ   من البَرْقِ أم أقْبَلَتْ بالكوْكَبِ السَّعْدِ

صور كونية استمد الشاعر ملامحها من الأرض والسماء والنجوم، فقد جعل الخمارة سماءً نجومها الكؤوس، وكما تتحرك النجوم في عرض السماء، تتحرك الكؤوس في عرض الخمارة ،ثم إن استدارة الكأس تحولت إلى سماء، والزبد الطافي على حوافيها شبيه بالكوكب، ثم يصبح ما بداخل الكأس من خمر شمساً مرة، أو لمعة، أو برقاً، أو كوكباً، ومثل هذه الموجودات؛ معروفة عند العقل البشري، ولكنّ الشاعر يبني علائق جديدة بين هذه الموجودات ليبدع منها عالماً شبيهاً إلى حدَّ ما بالمطلق من ناحية، ويبني عالماً آخر يجمع فيه بين ما لا يجتمع، ويؤالف فيه بين مالا يتآلف، وهذه الصورة تخاطب الحسَّ أولاً وأخيراً .

ومن أمثلة الصورة البصرية التي اعتمدت اللون عند مسلم قوله[1]:

كأنّ حباب الماء حين يَشُجَّها   لآلئُ عِقْدٍ في دماليجَ أو حِجْـــلِ

كأنّ فنيقا بازلاً شُكَّ نحــــرُهُ   إذا ما استدرَّت كالشُّعاعِ على البَزْلِ

وقوله [2]:

إذا شئتما أن تسقياني مُدامَــــــــــةً   فلا تقتلاها كل مَيْتٍ مُحَــــــرَّمُ

خلطنا دماً من كومة بدمائنــــــــــا   فأظهرَ في الألوانِ منّا الدَّمَ الدمُ

ويقظى يبيتُ القَوْمُ فيها بِـــــــسكْرةٍ   بصهباءَ صرْعاها من السُّكْرِ نوّمُ

---

(3) نفسه:329

(4) نفسه:146

(1) الديوان:39

(2) نفسه:179

فأغْضَتْ وللأكواس في وَجْهِ رَبِّـــــها **لهيبٌ كَلَوْن الوَرْدِ أَوْ هو أضرمُ**

وقوله[3]:

وقهوةٍ من بنات الكرم صـــــافيـــــةٍ **صَهْبا يهوديَّةٍ أربــابُها الــعَرَبُ**

تُنْمي إلى الشَّمْسِ في إغْذائِها ولهــا **من الرَّضاعة في حَرِّ الهجير أبُ**

حمراءَ إن بَرزَتْ صَفْراءَ إنّ مُزِجـــت **كَأَنَ فيها من شرارَ النَّارِ تَلْتَهبُ**

مُحَمّرَةٌ كَفُّ ساقيها بحُمْرَتِـــهـــا **كأنّما هو بالفِرْصادِ مُــخْتَـضِبُ**

ولعل الاختلاف الذي يجده القارئ عند مسلم واضح في المعنى الذي أراد الشاعر من توظيفه للون فهو يريد اللون لطبيعته، وها هو يتدرج في ألوان الخمر من الأحمر إلى الأصفر إلى الأصفر الملتهب، ليبّين التحولات التي تعتري الخمر عند مزجها ،ثم يأتي بصورة يشير فيها إلى لون الخمر الأحمر الشديد الذي يشبه اللهب أو الورد الأحمر، ثم يصف حبات الزبد التي اعتلت كأس الخمر فكانت مثل حبات اللؤلؤ الأبيض على عنق أحمر سال دمه، ويبدو اهتمام مسلم باللون الأحمر؛ لأنه مرتبط ارتباطاً وثيقاً بجودة الخمر فلا دلالة تختفي تحت ذلك سوى الإشارة إلى اللون الذي تمتاز به الخمرة على غيرها من أنواع المشروب.

وقد ينقل الشاعر بعض المشاهد الواقعية أو المتخيلة، لكنّها مشاهد تنقلها العين، وتقدّم أبعادها للمتلقي الذي يتلمس فيها صورة بصرية يراها على صفحة القصيدة، ومن ذلك قول أبي نواس [1]:

في كؤوسٍ كأنّهنّ نجــومٌ **جارياتٌ بروجُها أيدينــا**

طالعاتٍ مع السُّقاةِ علينا **فإذا ما غَرَبْنَ يَغْرُبْنَ فينا**

---

[3] نفسه:227

[1] الديوان :374

فالمتلقي لهذه الأبيات يستطيع التقاط صورة بصرية حين ينظر إلى حالة الشاربين وكؤوسهم في هذا المجلس ،فالخمارة أصبحت سماء رحبة واسعة الأبعاد؛ الكؤوس فيها كواكب نيرة تتحرك في السماء، وهذه الحركة أمدّت الصورة بالحيوية، ثم يتوصل القارئ إلى تلمس الأضداد التي تقنصها العين وهي ترقب المشهد، فطلعة الكؤوس عليهم وقد حملها الساقي لهم توحي بالحياة ورعشتها التي يسعون إليها، وغياب نور خمرتهم عنهم تعني الموت لهم ولكنه الموت الذي رجعة فيه ليتحقق النعيم بالعودة إلى فلك الخمر وكواكبها، فالخمر عنده جامحة،وجموحها يتطلب شارباً يمتاز بالقدرة على مجاراتها والتعامل معها

حيث يقول[1]:

قهوةً تُقْرِنُ في جســـــــ (م) ــمك مع روحِكَ روحـــا

فإذا صادَفْتَ منهــــــــا نفْحةً خِلْت نضُوحـــــا

ثم لا يركب منـــــــــها مَرْكباً إلا جَموحـــــــا

ومن أمثلة الصور البصرية عند مسلم قوله [2]:

في مجـلسٍ نضـــــيرٍ يــزينـــُهُ الـشـــهودُ

غطـــــــارفٌ كـــــرامٌ بيضُ الـــوجوهِ صيدُ

مـنْ فوقِهمْ أطـــيـــارٌ صياحُهـا تغريـــــدُ

وتحتَهـمْ جِنــــــــانٌ نبـاتُهـا نضيـــــدُ

أكواسهم مـــــــــلاءٌ طافِحَةٌ ركـــــــــودُ

قد قُلِّدَتْ بـــــــــآسٍ فزانـها التقلــــــيـــدُ

---

(1) الديوان: 117

(2) الديوان:198

مِثلُ بناتِ مـــــــــــاء **أفزعها الرعـــــــــودُ**

فمرة ركـــــــــــوعٌ **ومرة سجـــــــــودُ**

صورة بصرية أخرى يستطيع القارئ أن يتلقّاها عندما يقرأ هذه الأبيات الخمرية لمسلم بن الوليد حين ينظر إلى المكان الذي تحدث عنه الشاعر، وكأنه قد أُعِدّ خصيصاً لهذا المجلس الذي يبحث فيه شارب الخمر عن الراحة والطمأنينة،ويلاحظ من هذه الصورة مدى اهتمام مسلم بظروف المكان من مثل قوله(فوقهم،تحتهم، عندهم)أو الحروف الدالة على الظرفية كقوله(في مجلس)، ولعله أراد بذلك الإشارة إلى الاهتمام الذي حظيت به تلك الأماكن لينال فيها من يرتادها السرور، وهذا يدفع المتلقي إلى تخيل ذلك المكان وقد امتلأ بالمتاع وكل ما يبعث المتعة في نفس الزائر أو القارئ أيضاً، وعلى الرغم من اعتماد الشاعر على الجمل الاسمية في صوره البصرية إلا أنها صورٌ ذات اتصال بالواقع الذي عاشه مسلم تلك الفترة.

ب – الشمية

وهي الصورة التي تثير فينا الخيال، عندما نشعر بها عن طريق عضو الشم فندرك بالرائحة فوارق الأشياء[1]، ويمكن تشكيل صورة شمية عن طريق نشر روائح معينة في محيط ما، وحيوية هذه الصورة تتأتى من كون المتلقي يستشعر عبقها أو نتنها فيرتاح وينتشي، أو ينزعج أمام هذه الصورة ،فليس بالضرورة أن تكون الصور الشمية شذية دائماً.

ومن الأمثلة على الصور الشمية قول أبي نواس[2]:

تنفّست في وجوه القوم ضاحــكةً **تنفّسَ المِسْكِ في تفليجِ تفـّـــــاح**

وقوله[3]:

صهباءُ صافيةٌ تجديكَ نَكْهـتُـــها **تنفَّس المِسْكِ ملْطوخـــــــاً بتفّاح**

---

(1) الشناوي، علي،الصورة الشعرية عند الأعمى التطيلي،140

(2) الديوان،110

(3) نفسه، 104

قوله [4]:

ألا فاسقني مِسْكِيَّة العَرْفِ مُـــزَّةً ... على نَرْجسِ تُعْطيك أنفاسَه الخَمْرُ

عيونٌ إذا عايَنْتَها فكأنَّمـــــــا ... دموعُ النَّدى من فوقِ أجفانها دُرُّ

مناصِبُها بيضٌ وأجفانها خُــضْرُ ... وأحداقها صُفْرٌ، وأنفاسها عِطْــرُ

بروضةِ بستان كأنّ نباتَهـــــــا ... تقنّعَ وشْياً حين باكرَها القَـــطْرُ

يدير علينا الشمسَ والبدرُ حولَها ... فيا مَنْ رأى شَمْساً يدور بها بَـــدْرُ

فالمتلقي يشمّ تلك الرائحة الآتية من الخمر، وهي رائحة المسك التي تنبعث منها ، وهي رائحة لا تعافها النفس البشرية بل تألفها وتكون سبباً في متعتها ،والشاعر يعمل على إتمام النسيج المؤنس الذي يحيط بالشرب، وهو الجو فيزيّنه برائحة الريحان والزهر الذي له خصائص فريدة، إذ إنه يستطيع منح عطره، فهو في منزلة تمنح الخمر أطيب ما عنده لتكمل شخصيتها فالنرجس وعطره، والخمر وفوحها، وتلك الألوان التي تمنحها قطع النرجس بين الصفراء والبيضاء والخضراء، كلها تعاونت في تشكيل تلك الصورة الشمية ،وضاعفت أثر الرائحة التي تعبق في أنف المتلقي وكأنه في جو واقعي عطري.

ومن أمثلة الصور الشمية عند مسلم قوله[1]:

بوأتُهُم غُرَفاً جَعَلْتُ تُرابها ... مَدَر العبير وعنْبراً قسطـــالا

وقوله [2]:

كانت ذخيرة دهقان يضُّن بها ... مكسوبةٍ من حلالٍ غَيْر مُكْتَـسَبِ

يُدعى أباها وُيغذاها فيا عجباً ... مِنْ ابنةٍ صيّروها غَذَيـــــّـــة لأبِ

---

(4) نفسه، 191

(1) الديوان:202

(2) نفسه:210

كأنما ضُمِنت مسكاً يفوحُ بهِ أو عنبر الهند أو طيباً من السّخبِ

وقوله (3):

فلا رُبَّ حَرْبٍ للمُدام أثْرْتُها وقَصْطَلُها جاديُّها والقَرَنْفُلُ

علينا رياحينُ الحياةِ وفَوْقَنا سحائِبُ بالعيْشِ المُقارِف تهطِلِ

اختار مسلم روائح طبيعية ووظفها في صوره الشمية، ليستطيب القارئ برائحة الخمر التي قد تكون منفرة للبعض، أو ليتمتع برائحة المكان الذي تقدم فيه، لذا فقد انتقى من الروائح أطيبها كرائحة العنبر والعبير والريحان والقرنفل،وهي من الروائح الزكية التي يحبها الناس بشكل عام.

جـ – السمعية

وهي من الصور الحسية التي ترتدُّ إلى حاسة السمع، وتكون انعكاساً لما سمعه الشاعر فهزّ مشاعره، وأطرب قلبه فارتدت إلى ذهنه، وراح يصنعها ويشكلها في خياله بحسب ما يتوافر لديه من أدوات سواء من ثقافته أو بيئته المحيطة به، وهذه الصورة تقع بعمق في الأذن، وهي نوعٌ من الخيال السمعي الذي يشكله المتلقي حين يدمج وعيه بوعي النص، فالشاعر والمتلقي يشتركان في إنتاجها[1] ،وتعكس هذه الصورة أثرها على النص من خلال حركة الدلالة المشعة بالإيحاء الصوتي؛ فالمفردات تضفي نغمة حركتها، وصوت معناها، ومحاكاتها كدينامية: الريح والرعد والمطر.... ؛لتوحي بتنوعات سمعية دلالية متزاوجة داخل المعنى وباقتراب الصوت من أذن المتلقي فإنه يحدث فيها اهتزازاً رنينياً موازيا لذلك الاهتزاز الذي لامست موجاته أذن المبدع قبل صياغة صورته، متأثراً بحافز خارجي أو داخلي ،فشكّل هذا الاهتزاز تشكيلاً لفظياً دالاً على مكنونات نفسه[2].

---

(3) نفسه:255

(1) ينظر : المبارك، محمد،استقبال النص عند العرب، 124، 125

(2) ينظر :خوجة، غالية،قلق النص، 61– 62

وتتنوع الصور السمعية لدى أبي نواس من مثل قوله[3] :

بـمـجالـسٍ فـيـهـا الـمـزا (م) هِزْ والأوانـسُ كالـنّجوم

بِدْءُ التحّيّةِ بينـهـم نَظَرَ النّديمِ إلى النّديـم

وقوله [1]:

لا خَيْرَ في العَيْشِ إلاّ بالمُدامِ مع الـ (م) أَكْفاء في الورد والخيـريّ والآسِ

ومُسْمِعٍ يتغنى والكؤوسُ لـهـا حثٌّ علينا بأخماسٍ وأسـداسِ

إنه صوت يكاد يكون مسموعاً، ولكنّ الأذن تنصت إليه فتكون صورة سمعية مصدرها صوت آلات الموسيقى ،والصبايا الحسان، والأفق السامي الناتج عن المناجاة بالنظرات ،والتكلم بصمت لينغمس أحدهم في جو الآخر انغماس الماء في الخمرة، ولعل الشاعر يرغب في بيان الطمأنينة التي يجدها الإنسان في المكان حتى مع وجود أصوات الموسيقا التي حصلت في مكان الشربِ ويعكس ذلك بصورته السمعية التي يغلب عليها هدوء الصوت لا علوّه .

ومن صوره السمعية أيضاً قوله[2]:

كـأن قرقرةَ الإبريق بـينهـمُ رَجْعُ المزامير، أو ترجيع فأفاءِ

وقوله[3]:

وشكـا إليّ لسانُه من سُـكْـرِهِ بتَلْجُلُجٍ كتلْجلُجِ الفأفـاء

---

(3) الديوان،337

(1) الديوان،245

(2) نفسه: 24

(3) نفسه:27

وقوله[4]:

والكوب يضحكُ كالغزال مسـبّحـــــاً عند الركوع بلثغة الفأفـــــاءِ

وقوله [5]:

اسْتَوْدعوهـــا رواقيداً مُزفّتـــــــــــةً من أغبرٍ قاتمٍ منها وغَبْــــــراءِ

وكُمّ أفواهُهـــا دَهْـراً علـــــــى وَرقٍ من حرِّ طينَة أرضٍ غير مَيْثـاء

حتى إذا سَكَنَتْ في دنِّــها، وهَـــــدَتْ من بعد دَمْدَمَةٍ منها وضوضــاءِ

جاءت كشمس ضحاً في يوم أسْعُدِها من برج لهوٍ، إلى آفاق سَـــرَّاءِ

يتوقف القارئ عند الأصوات الصادرة من إبريق الخمر عند اندفاق الخمر منه، أو صوت الساقي الذي يتلعثم في كلامه أو صوت الكوب عندما يضحك أو يعلو صوته بالتسبيح فيستشعرها؛ لأن قاسماً مشتركاً بين هذه الأصوات وهو صوت الفاء، وهو من الأصوات المهموسة ذات المخرج القريب والشاعر يريد من السامع أن يظل قريباً من خمرته التي يصفها وألا ينفر منها فيختار لذلك الصوت القريب للنفوس، وفي الأبيات الأخيرة تظهر خمر أبي نواس ذات دمدمة وضوضاء ،ولكنها سرعان ما تهدأ لتأتي إلى صاحبها شمساً تنير سماءه، وتوحي للقارئ بهدوئها بعد ضجتها التي أحدثتها نتيجة خلطها بالماء.

ومن الصور السمعية التي تستوقف المتلقي قول أبي نواس [1]:

خلوتُ بالرَّاح أناجيـــــــها آخـــــذ منــها وأعاطيهـــا

نادمْتُها إذ لم أجد مُسْعــداً أرضاهُ أَنْ يُشْـرِكَنَـي فيهـــا

شربتُها صِرْفا على وَجْهها فكنتُ ساقيها وحاســـــيهـا

---

(4) نفسه: 29

(5) نفسه:17

(1) الديوان:419

لم تنظر العين إلى منظــــرٍ   في الحسن والظُّرْفِ يحاكيها

الشاعر هنا اعتمد المناجاة في صورته، ويكاد الصوت أن يكون خفياً لأن المناجاة عادة ترتبط بحديث الروح للروح، ولكن الشاعر جعل القارئ يسمع هذه المناجاة من خلال الحوار الحاصل بين الطرفين، ويتضح للقارئ أن الخمر أصبحت عالم الشاعر الذي يجد فيها أجمل منظرٍ، فيكون ذلك هو المحاكي له والمخفف عنه، ويبدو أن هذه الصورة وليدة اللاشعور، فهي تعبّر عن معانٍ نفسية لها وقعها المميز في نفس من يتلقّاها؛ ذلك أنّ المناجاة تحولت إلى محاكاة بصوت عالٍ. وقد أوحت ألف الإطلاق بإيقاع مفتوح، فحقق الشاعر بذلك إيقاعات ناتجة عن تلك الألفاظ المنتقاة التي بيّنت بدورها علاقة الشاعر بخمرته، ومن أمثلة الصور السمعية عند مسلم قوله[1]:

كَأنّ ظِباءً عُكّفا في رياضهـــا   أباريقُها أوْجَسْنَ قعقــعةَ النَّبْــلِ

وحَنَّ لنا عودٌ فباح بِسِـــــــرّنا   كأنّ عليه ساقَ جــاريةٍ عُطْــلِ

إذا ما اشتهينا الأقحوان تبسّمت   لنا عن ثنايا لا قــصار ولا ثعـلِ

وأسعدها المزمارُ يشدو كأنـــــه   حكى نائحات بتنَ يبكين من ثُكْلِ

يتلقى القارئ في هذه الأبيات مجموعة من الأصوات ذات مصادر متعددة، فالصوت الأول مصدره حركة الأباريق وقد امتلأت بالشراب، وقد جعل هذا الصوت شبيها بصوت النبال في جعبة الرامي إذا حرّكها ليخرج منها شيئا يضرب بها الظباء عند صيدها ، ومع أن الباحثة لا ترى أية علاقة بين صوت الأباريق وصوت النبل في الجعبة، إلا أنها تظلّ صورة سمعية يدركها المتلقي بسمعه مع بصره أيضاً، وفي الأبيات التي تليها يتحدث الشاعر عن صوت العود والمزمار وهي آلات موسيقية ذات أصوات عذبة تضفي على الجوّ عذوبة وجمالاً، ولكنّ الشاعر جعل المتلقي ينفر من الصورة السمعية، لأنه جعل صوتي العود والمزمار يلتقي بصوت النساء

---

[1] الديوان:39– 41

النوائح اللواتي بتن نائحات طول ليلهن من الحزن بفقيد لهن ، وهذا الصوت لا يتناسب مع موقف اللهو والمتعة الذي يعيشه شارب الخمر في مجلسه، أو يرغب في أن يتلقاه السامع منه.

د- الذوقية

قد يشكل الشاعر صوراً حسية عن طريق حاسة الذوق فيمنحها حيوية وواقعية، ناقلاً أثرها النفسي؛ لأن المهم أن تكون الصورة في مجملها معبرة ناقلة للمشاعر الصادرة نقلاً مثيراً[2]، ولا يشترط في هذه الصورة أن يكون المذوق طعاماً أو شراباً أو شيئاً قابلاً للذوق، فقد يتذوق الشاعر المعنوي فيجذبه المتلقي إلى عالمه النفسي، ويقل استعمال الشعراء لهذه الحاسة موازنة مع غيرها من الحواس؛ لأن الذوق حاسة خاصة والناس مختلفون في تفضيل المطعومات، كذلك الذوق لا يظهر ظهور المحسوسات البصر أو السمع، والإحساس به لا يكون إلا من الشخص الذي يُقْدِم على تذوق الشيء بعكس المحسوسات الأخرى [1].

ومن أمثلة الصور الذوقية عند أبي نواس قوله[2]:

لم يبق لي في غيرها لـذَّةٌ   كرخِيَّةٌ في الكأسِ كالنـــارِ

نكهتها أطيبُ من فـــارةٍ   مملوءةٍ مسكا لعطّـــــــارِ

وقوله [3]:

تقولُ خمرٌ، فحينُ تحدرُهَا   من فم إبريقها، إذا انحـــدرا

قلتَ شعاعٌ، فكيف أشربها   لو كانَ خمراً لأَبْرزَت كـدرا

حتى إذا ذُقْتُها خررتُ لها   بعد مجال الظنونِ، منْعَـقِرا

---

(2) إسماعيل، عز الدين،الأدب وفنونه،82

(1) الغنيم، إبراهيم، الصورة الفنية في الشعر العربي مثال ونقد، 11، 112

(2) الديوان:204

(3) نفسه:208

وقوله [4]:

إذا حساها بعضُهم لم يدع — ما يغمُر الذَّرّة في كاسـه

يا لكِ مِنْ تفاحةٍ غَضّةٍ — طيّبها حيّيّ بأنفاسـه

فزاد طيباً ريحَها طيـبُه — فطابَ منها ريحُ جلاّسـه

وطابتِ الكأسُ، وإبريقُنا — من موضع التقبيل من كاسه

إن المذاق الذي أراده أبو نواس يعكس موقفه من خمرته، فحاسة الذوق تآلفت مع حاستي البصر والشم فأدّت إلى صور متنوعة المدركات لها أثرٌ عميقٌ في المتلقي يَمس الحواس السابقة، في الأبيات الأولى جذب الشاعر المتلقي إلى رائحة الخمر لا طعمها، وقد أراد نكهتها والنكهة وسيلتها الذوق، ولكنه جعل النكهة مقرونة بالرائحة الطيبة المنبعثة من خمرته حتى أضحت كالمسك طيباً في رائحته، فالشاعر يريد أن يتذوق السامع خمرته المرادة بالحواس جميعها، ثم يجمع في الأبيات التي تليها بين الذوق والرؤية، فتذوقه لخمرته يجعله يخرُّ لها، فهي كالشعاع الساطع الذي يراه الناظر فيعجب به وينحني أمامه، وهو بذلك دفع بالمتلقي إلى تصور الخمر شيئا مقدساً يراه السامع ببصره من خلال الشعاع المنبعث منها، ولذا فهو عندما يتذوق خمرته يجعلها مرة تفاحة تبصر بالعين وطريةً تحسّ باليد ،وطيبة الرائحة تُدْرك بالشم ،فذوقه لها دفع القارئ للكشف عن بُعدِ الحب الداخلي الذي يكوي المشاعر بحرقته، فهو لا يريد من القارئ تذوق الخمر فحسب، بل يسعى إلى استشعار المتلقي أثر هذه الصورة وفق حالته النفسية ،فيشعر بالإعجاب والمتعة البصرية والشمية؛ لأن حبّه للخمر صادق، ولهذا فهو غالباً ما يصنع في صوره الذوقية أجواء عطرية ذات أبهة حيث يقول [1]:

وكأنّ شاربَها لطيبِ نسيمهـا — وافَتْ مشاربَهُ سحـابُ قرنفُـلِ

---

(4) نفسه243

(1) الديوان:308

أو يصنع أجواء لمسية تتحس نعومة الخمرة ولينها عند شربها، فيقول[2]:

واحتسينا من عتيقٍ، عُقـــــارٍ   خُسْرَوِيّ، كـــامِنٍ في لـــيانِ

ومسلم في صوره الذوقية، يبرز للقارئ طيب خمرته وجودتها، وهو عندما يشربها فإنه يشرب الماء الزلال الصافي، وهو بذلك يؤكد صفات خمرته المرتبطة بجودة الطعم الذي يؤدي إلى استحسان المذاق

حيث يقول [1]:

للقصف متّكئين فوق نمــــارقٍ   يُسْقَون بالطاس الرحـيقَ زلالا

لذا فإن الشاعر يُصْدَر حكما على خمرته بعد شربها ،مؤكداً جودة طعمها حيث يقول[2]:

لا شَيءَ أحسنُ منها حين نَشْرَبها   صِرْفا ونبدأ بعد الـشرب بالنخبِ

لقد تميزت الخمر عن غيرها بطعمها الطيّب الذي توصل له مسلم بعد شربها واستساغته لمذاقها ،لذا فهو لا يفتأ يعدد صفات خمرته التي يسعى إليها لينعم بها عند شربها فيقول[3]:

لا تَسْقِني الماءَ القراحَ وهاتـــها   عذراءَ صافيةَ الأديـــمِ شَمولا

خرقاءَ يَرْعُشُ بعضها من بعضها   لم تتّخذ غيرَ المِزاج خلـــيـلا

سُلّتُ فسُلّتْ ثمّ سُلَّ سليلُـــــها   فأتى سليلُ سليلِها مَسْـــــلولا

فهو لا يرغب في مذاقٍ لا تتوافر فيه صفات الخمر المعهودة من صفاء اللون وطيب الرائحة وحُسْنِ المزج، فهذا يؤدي به إلى النعيم الذي يسعى إليه متمثلاً بإزالة ما يختلج نفسه من

---

(2) نفسه:370

(1) الديوان: 203

(2) نفسه:210

(3) نفسه:56- 57

همومٍ ومنغصات ،وهذا تمثل في بيته الثالث الذي يُظْهِر فيه وصول الخمر إلى سِرِّ ضميره، فالشاعر من خلال صورته الذوقية التي اتسمت بالحُسْن في الطعم يرغب في تكوين حاسة ذوق خاصة بالسامع له تستحسن الخمر لا لطعمها فحسب، بل لحسن تأثيرها على النفس، ولعل هذا يتناسب مع حاسة الذوق في عصره التي أصبحت تميّز الجيد من الرديء في الخمر.

هـ – الصورة اللمسية

هي الصورة التي يحس فيها المرء بالنعومة والليونة والخشونة وغيرها، وتكمن أهمية هذه

الصورة في العمل الشعري من نقلها أثر الشيء لا الشيء نفسه [1]، ولعل هذا يتناسب مع الغرض الشعري للشاعر الذي يتجلى في الاهتمام بأثر الأشياء في النفسِ أكثر من الاهتمام بوصف الموجودات وصفاً جامداً لا حياة فيه.

ومن أمثلة هذه الصور قول أبي نواس[2]:

وناعمٍ قام يسقيني فقلت لـــــه (نفسي الفِداءُ)، لمن هذا؟ فقال:لكا

وقوله [3]:

لها في الكأسِ لينُ عروسِ خِدْرٍ وفيهـــــا للسّرور رُحىً تدوم

وقوله[4]:

رقت عن الماء حتى ما يلائمـها لطافة، وجفـا عن شكلها الماء

فلو مُزِجَتْ بها نوراً لمازجـهـــا حتى تولـــــد أنوارٌ وأضـــواء

فالشاعر يجمع في صوره اللمسية عدداً من الصفات مثل النعومة والليونة واللطافة والرّقة، ففي الأبيات الأولى يتحدث الشاعر عن الساقي واصفاً إيّاهُ بصفة النعومة ،والنعومة تكون للمرأة وهذا يدل على مدى تشبه السقاة في تلك الفترة بالنساء، حيث النعومة في الحركة والحديث

---

(1) ينظر : عساف،عبد الله،الصورة الفنية في قصيدة الرؤيا،368

(2) الديوان:287

(3) نفسه:347

(4) نفسه:10

وحتى الملمس أيضاً، ولينُ الخمر في كأسه يشبه لين العروس في خدرها ،ويدل ذلك على ليونتها عند نزولها في حلوق شاربيها فهي غير لاذعة يتمتع الشاربُ بلمسها لجدار فمه، وهي في لطافتها تعلو عن الامتزاج بغيرها من ماء وهواء لذا فإن أبا نواس يجعل من خمرته شيئاً لا يُلْمَس بالكفّ، وإنما يتوهمه السامع ويسري في جسمه شعورٌ برغبة الإمساك به ،وهو يقول في ذلك [1]:

فأتاك شيءٌ لا تُلامِسُـــــــــه إلا بحـــــسِّ غريزة العقلِ

ومن أمثلة الصورة اللمسية عند مسلم قوله[2]:

ودارَ بها ظَبْيٌ من الأنسِ ناعمٌ ترود عيون الشُّرْبِ جانبه شزرا

فقد جعل الشاعر المتلقي يستشعر نعومة الساقي معه، وهذا إن دل على شيء فهو يدل على اهتمام السقاة بمظهرهم حتى غدوا أشبه ما يكونون بالنساء من ناحية ،ومن ناحية أخرى فهو يدل على ترف الحياة في تلك الفترة متمثلة بالنعومة والليونة واللطافة في كل مناحيها.

ويبدو مسلم مقلاً في صوره اللمسية عن أبي نواس ،ولعل ذلك يُعزى إلى طبيعة علاقة كل من الشاعرين بالخمر فالأول يراها جزءاً لا ينفصل عن كينونته فيتابعها بكل حواسه ومشاعره، أما الثاني فيراها شراباً يبعث على الفرح والسرور فُيْقِبل الآخرون عليها لما تحقق لهم من متعة.

و. تراسل الحواس

وهي الصورة التي تقوم على وصف يدرك بحاسة ما، تُوْصَف به مدارك حاسة أخرى، فتتبادل الحواس في وظائفها، فيوصف المرئي بصفات المسموع، ويوصف المشموم بصفات الملموس ،وهكذا يستمر التبادل بين الحواس وفق انفعالات الشاعر الداخلية ،وتتحول مظاهر الطبيعة الصامتة إلى رموز ذات معطيات حسية، ويوحي الصوت بوقع نفسي شبيه بذلك الذي يوحي به العطر أو اللون[3].

---

(1) الديوان:294

(2) الديوان: 50

(3) هلال، محمد غنيمي، النقد الأدبي الحديث،395

ويكون ذلك لأن اللغة في أصلها رموز تثير في النفس معاني وعواطف خاصة ،والألوان والأصوات والعطور تنبعث من المجال الوجداني نفسه؛ لذا فَنَقْل صفات بعضها إلى بعض يساعد على نقل الأثر النفسي كما هو[1]، ويُعَدَّ التبادل بين الحواس مُسَوّغا حين يُدْرَك أن الطبيعة تحتوي عناصر الرؤية والصوت والرائحة ضمن وحدة شاملة واسعة وهذا المعنى المطلق الذي ترتد إليه الأشياء والصور [2].

والتراسل عملية تبادلية يحدثها الشاعر بين حواسه،وهي عملية فنية ذكية، ووسيلة فنية متميزة لتقديم المعنى في صورة حديثة، ولهذه الوسيلة جمال إبداعي يأتي من الخلط المقصود بين وظائف الحواس،وهو خلط غير مألوف في العالم المادي، لكنه مألوف في العالم النفسي، ويصبح لعبة فنية يتحايل بها على مشاعره ومشاعر متلقيه، وفي هذا التحايل إيقاظ لوعي المتلقي الذي تفاجأ بهذا التداخل ،مما يدفعه لإعادة النظر ،وتعميق التحليل ،حين يصبح أمام صورة لا يعاينها في الواقع المُدْرَك ،و تكمن البراعة في الحاسة الأخرى بأنها غير محدودة؛ لأن سماع الصوت – مثلا – محدود الدلالة ويفهمه القاصي والداني، أما شمّه أو تذوقه فيستنفد حاسة أخرى أو أكثر دون أن تكون محدودة الدلالة ،وهنا يكمن الجمال الحقيقي في تراسل الحواس[3].

وقد وظف أبو نواس تراسل الحواس في خمرياته ليجسد بها معاني خاصة ومشاعر تعكس نفسيته، ومن ذلك قوله[4]:

اسقنا إنّ يومنا يـــــــومُ رام ... ولرامٍ فـــــــــــضلٌ على الأيام

من شرابٍ ألذ من نظر المعـ (م) ـشوق في وجه عاشق بابتسامِ

لا غليظ تنبو الطبيعة عنه ... نَبْوَةَ السَّمْع عن شنيع الكـــــلامِ

---

(1) ينظر ،هلال محمد غنيمي،النقد الأدبي الحديث، 395

(2) فتوح،أحمد محمد، اللغة الشعرية في دراسة شعر حميد سعيد،111

(3) الوصيفي ،عبد الرحمن، تراسل الحواس في الشعر العربي القديم، 56

(4) الديوان: 335

وقوله[1]:

أديرا عليّ الكأس تنكشف البلوى   وتَلْتَذُّ عيني طيبَ رائحةِ الدُّنيا

وقوله[2]:

تسقيكَ من عيْنها خمراً،ومن يَدِها   خَمْراً، فما لك من سُكْرَيْنِ مِن بُدِّ

وقوله[3]:

يسقيك كأساً من عصير جُفُونِهِ   وتدورُ أخرى من يَـــــــديْه عُقارُ

وقوله[4]:

سقَّاهم ومنّاني بعيْنَـــيْه مُنْيَة   فكانت إلى قلـــــــبي ألذ وأطيبا

لذة الشراب هي لذة مذاق ولكن أبا نواس جعلها مرة لذة نظر، وأخرى لذة ارتبطت بحاسة الشّم، فقد بادل بين الذوق والرؤية والذوق والشم،وهذا التراسل نقل البيت من الشعور إلى اللاشعور وعمق دلالته في العقل الباطن؛ لأنّ الشاعر بهذا النزوع من حاسة لأخرى والجمع بينهما في وحدة التأثير النفسي واعتماد النفس البشرية مصدراً للتشبيه استطاع التعبير بشعره عن الحلولية التي توحد شتى العواطف في النفس البشرية، والتوحيد بين المشاهد الخارجية والأحوال النفسية.

وفي الأبيات السابقة يصور الشاعر نظرة المحبوبة ويجعل نظراتها ذات طعم كطعم الخمر، أو ذات مذاق كمذاق العصير المأخوذ من الجفون، والنظرات مصدرها العين وهي لا تُذاق ،وأثر النظرات في نفس الشاعر معنوي لا يُحَسّ بحاسة، وإنما تقع في القلب، فالشاعر أوحى بمعان نفسية وبيّن علاقته بالساقية أو الساقي، فعمّق المعنى حين جعل المذاق من

---

(1) الديوان،32

(2) نفسه: 123

(3) نفسه:226

(4) نفسه: 45

العينين، فشكّل من البيت الشعري صورة متعددة الأبعاد، فقد تحمل بُعْدَ الحُبّ، وبعد اللذة، وبُعْدَ الإعجاب بالخمرة لتغدو قرينة النظرة الواقعة في نفسه من الساقية.

ويجد القارئ مثل هذا التراسل عند مسلم في قوله[1]:

خذاها فأما أنْتَ فاشرب وهاتـــــها **لأسقيها هذا معتقة بـــــــــكرا**

وهاتِ اسقني من طرفها خمْرَ طرفها **فإني امرؤ آليت لا أشرب الخمرا**

فالنظرة تُرى ولا تذاق ،وأثر النظرة معنوي أيضاً، ولكن الشاعر أوحى بمعانٍ نفسية وكشف عن علاقة خاصة بالمرأة، فالشاعر يجعل النظر إلى عينها يقوم عنده مقام الشراب، ومتعته في النظر إلى وجهها وعينيها يغني عن شرب الخمر عنده ويظهر ذلك في الشطر الثاني من البيت عندما حَلَف بألا يشرب خمر العنب .

ويبدو مسلم مهتما باقتفاء نظرات المحبوبة التي أصبحت معادلة لشرب الخمر عنده حيث يقول[2]:

سقتني بِعَيْنَيْها الهوى وسَقَيْتُها **فدَبّ دبيب الراح في كلّ مفصل**

وقوله[3]:

يسقيك بالعيْنين كأسَ صبابةٍ **ويُعيدُه من كفّه جـــــــــريالا**

ومن الصور الشعرية التي أجرى فيها تبادلاً للحواس قوله [4]:

وصرفٍ رصافيةٍ قـــــــــهوةٍ **تُميتُ الهمومَ وتُبْدي السّرارا**

كُمَيْتٍ رحيقٍ إذا صَـــــفّقَتْ **أطارتْ على حافتيّها الشّرارا**

---

(1) الديوان،46

(2) نفسه،142

(3) نفسه،204

(4) نفسه،189

فالخمر تُرَى وتذاق ،ولكنّ الشاعر جسّد صورة جميلة للمشاهد حين جعلها ناعمة لينة رقيقة بقوله(رحيق)،فجعلها تُدْرَك باللمس ،وفي هذه الصورة انعكاس المخزون اللاشعوري من إحساس تجاه ذلك المرئي الجميل .

ومن ذلك قوله [1]:

كأنّي لم أشهد من الراح مشهداً لذيذاً ولم أستبقها وهي تُقْتَلُ

فلفظ(اللذيذ) غيّر مسار المشهد من الرؤية إلى الذوق،فمشهد الخمر وهي تمزج بالماء مشهد له طعم لذيذ عند الشعر ،ومع أن كلمة (تقتل) ذات دلالة سلبية، ولكنها أصبحت ذات دلالة إيجابية عنده لأنها ارتبطت بالتخفيف من حدة الخمر وشدتها، وهذا يجعلها ذات مذاق أطيب وأشهى.

ز. مزج المتناقضات

يعتمد هذا النوع من الصور على الجمع بين الشيء ونقيضه في تركيب اقتراني واحد، وقد عمد الشعراء إلى توظيف هذه الطريقة في التصوير للتعبير عن الحالات النفسية والأحاسيس الغامضة التي تتعانق فيها المشاعر المتضادة ،فتتفاعل الصفات بين الطرفين المتناقضين ويحمل كل منهما شيئاً من سمات الآخر [2]ومثل هذا المزج يحقق جمالاً تصويرياً ويكشف عن المكنونات النفسية للشاعر ومثال ذلك قول أبي نواس [3]:

صفراء لا تنزل الأحزان ساحتها لو مسّها حَجَرٌ مسّته سراءُ

وقوله[4]:

إذا خَطَرَتْ مِنْك الهموم فَداوِها بكأسك حتى لا تكون هُمومُ

---

(1) الديوان:255

(2) ينظر:عمايرة، حنان،شعر محمد القيسي دراسة أسلوبية ، رسالة ماجستير ،الجامعة الأردنية،2005، 223

(3) الديوان:9

(4) نفسه: 341

وقوله [1]:

واشربنها مـــــــــزة تذ (م) هـــب بالـــــــهم عقـارا

تَتْرُكُ المرءَ إذا مـــــــا ذاقها يُرخـــــــــي الإزارا

ويرى الجمعة كالــــسـ (م) ــبت ،وكاللــــــيل النهارا

وقوله[2]:

وله بدَوْرِ الكأس كلَّ عشية حالان: موت تارةً ،ونشور

وقوله[3]:

قهوةٌ تترك الصّحيح سقيماً وتعيرُ السّقيم ثوبَ الصّحيح

لقد مزج الشاعر بين الهم والراحة، والليل والنهار، والموت والحياة، والصحة والمرض، ولعل مثل هذا المزج يعزّز القيم الإيحائية في النص الشعري، فالمعنى العام للأبيات السابقة يشير إلى مدى تأثير الخمر في نفس شاربها، ولكنها تكشف أيضاً عن مدى سخرية أبي نواس من واقعه، لذا فقد جعل مقاييس الأشياء تختل، فالخمر التي تسبّب الهمّ للآخرين تصبح وسيلة لراحتهم، وتجعلهم يرون الأشياء بصورة مغايرة وتبعث الحياة في أرواحهم الميتة وليس في أجسادهم الحيّة.

ويظهر أبو نواس موغلا في مزج المتناقضات بصورة أكبر، ومثال ذلك قوله[4]:-

فاسقني الخمر التي اختــمرت بخمار الشَّيْبِ في الرحـــــــــمِ

ثُمَّتُ أنصات الشباب لــهـــا بعدما جازت مدى الهــــــــرمِ

---

(1) الديوان:183

(2) نفسه:160

(3) نفسه:93

(4) نفسه:330

أو قوله[1]:

وشمطاء حَلّ الدهر عنها بنجوةٍ   دلفتُ إليها فاستللتُ جنينهـــا

إن دينامية هذه الصورة تجعل المستحيل ممكناً والمعجزة تتم في عالم خيالي واسع، فالشاعر يخضع الغريب لحكم العادة المألوفة الممكنة وإلا كيف وقد خط الشيب رأس الخمر وهي بعدُ جنين؟ وكيف عاودتها نضرة الشباب بعدما شاخت واجتازت سِنّ الهرم؟ كيف يمشى الشاعر إلى خمرة عجوز لها جنينٌ في بطنها؟ ثم يأتي ليجمع بينها وهي نور وماء في صورة فذة تجسد حركة خفية متوالية يتقطر فيها ماء الحسن حيث يقول [2]:

إذ قُهِرتْ بالماء، راق شعاعُها   عيونَ النّدامى، واستمرّ بها الأمْرُ

إن مثل هذا المزج ما هو إلا امتداد لشروخ نفسية في رحاب غريبة، بالإضافة إلى كونه حركة هجومية في اتجاه الغيب ،وقد أخاف المجهول أبا نواس فوقف من العالم موقف الرافض وفتّش عن الحياة الحقيقية في عوالمه الخمرية حيث كان سيّد ذاته وسيّد الكون يتصرف به ويتلاعب بشؤونه، ومثل هذه التناقضات تمثل الذات الإنسانية في حقيقتها الوحشية البعيدة عن إطار العقل الواعي والشعور بالأشياء الموضوعية وظواهرها وأشكالها وأحجامها كما تعودت حواسنا أن تدركها في حكم العادة [3]. لذا فإن الصورة عنده هنا أداة معرفة ووسيلة لاكتشاف العلائق الخفية بين مختلف ظواهر الوجود وخوافيه.

ومن الأمثلة على مزج المتناقضات في صور مسلم قوله[4]:

إذا ما عَلَتْ منّا ذؤابة شــــاربِ   تمشّت به مشيَ المُقَيّد في الوَحْـــــــــل

فلا نحنُ متنا ميتةَ الدّهرِ بغتــةً   ولا هي عادت بَعْدَ علّ إلى نَـهْـــــــــــلِ

(1) الديوان372

(2) نفسه:176

(3) ميشال، عاصي،الفن والأدب،193

(4) الديوان:42

وقوله [1]:

إذا ما تحسّاها الحليمُ أخو النهى　　　أسرّ بها كبراً وأبدى بها كبـــــــــــرا

وقوله[2]:

أديري عليّ الراح ساقية الـــخمْر　　　ولا تسأليني و اسألي الكأسَ عن أمْري

كأنّك بي قد أظهرت مُضْمَرَ الحشا　　　لكِ الكأس حتى أطلعْتُك على ســـــرّي

يلاحظ الدارسُ لهذه الأبيات تلاحم عناصر الصورة، وإن لم تكن هناك دلالة نفسية واضحة لدى مسلم في متناقضاته كأبي نواس، غير أنه استطاع أن يصل بالفكرة إلى مستدعيها؛ ليتجلى له تأثير الخمرة القوي على صاحبها فيصنع مسلم له عالماً تتراءى فيه المتناقضات أمراً جلياً ،فالمقيد لا يستطيع المشي، ولكنه مشى بعد شربه الخمرة حتى وإن كانت مشيته متثاقلة، وهو يفشي بأسراره التي كان يخفيها، فما كان ممنوعاً سابقاً يصبح في عالم الشاربين مسموحاً، كيف لا؟! وهذه الخمرة تحدد ثنائية الموت والحياة، فإن ماتت هي في أجساد شاربيها منحتهم الحياة بالسرور والفرح الذي ينعمون به.

- **الصورة المركبة**

تُعَدُّ الصورة المركبةُ نتاج مجموعة من الصور المفردةِ الجزئية (البسيطة، والمعقدة) التي تتآلف معها بوحدة معنوية أو نفسية لتعبر عن فكرة فيها شيء من التعقيد، لم تستوعبه صورة بسيطة فجيء بها لملء هذا النقص، ذلك أن مثل هذه الصورة تكّون نسيجاً له تأثير أوسع مدى وأبلغ في البناء الكلي الذي قد تنفجر منه الدلالة الكلية للنص، وبالتالي فإن دراسة الصور مجتمعة قد تعين على كشف معنى أعمق من المعنى الظاهري للقصيدة[3].

---

(1) الديوان:50

(2) نفسه:103

(3) ينظر: عباس،إحسان،فن الشعر، 200

فالصورة المركبة هي مجموعة من الصور البسيطة المؤتلفة القائمة على تقديم عاطفة أو فكرة أو موقف على قدر من التعقيد أكبر مما تستوعبه صورة بسيطة[1].

وهذا النمط يعبر فيه الشاعر عن فكرةٍ ذات حالة انتظام داخلية بين الصور تتسم بالتكامل والتداخل، فالصورة الواحدة ترسمُ بالكلمات إحساساً من الأحاسيس فتجعله جلياً للعين أو الأذن أو اللمس ...ثم تأتي صورة أخرى قربها، فيخرج معنى هو مجموع للمعنيين معاً، وهو نتيجة لاتصالهما وعلاقة الأول بالآخر [2]. "وكأنّ الشاعر يبغي من وراء ذلك الوصول إلى إحساس موحد عن طريق وفرة الصورة وتداخلها وتفاعلها [3]".

ومن حيث الدلالة ،فالصورة المركبة جدل دلالي بين صورتين تتعاشقان لتنتجا صورة ثالثة جديدة مختلفة مؤتلفة [4]، فالشرط الأساسي لنجاح الصورة المركبة هو تناغم الصورة الجزئية؛ لأنها إن انفصلت عن مجموعة الصور المكونة للقصيدة فقدت دورها الحيوي في الصورة العامة، أما إذا تساندت مع مجموعة الصور الأخرى فإن ذلك يكسبها التفاعل والحيوية والخصب[5].وهناك طرق مختلفة لتركيب الصور في شعر أبي نواس ومسلم الخمري منها :

أ- حشد الصور

يتم هذا الحشد عن طريق توالي التشبيهات المتآلفة؛ لتعطي صورة واضحة المعالم لما قصده الشاعر، ويتحقق التلاحم بين أجزائها عن طريق التأليف بينها، فنموّ التشبيهات معاً هو نموّ عضوي ونفسي،ولا يفهم كل جزء منفرداً أبداً؛ لأن ذلك تضييع للمدلول، وقتل للقيمة الجمالية، فهذه الصور المنتقاة المترابطة تتفاعل مع بقية العناصر لإحداث تأثير معين.

---

(1) صالح،بشرى،الصورة الشعرية في النقد العربي القديم، 136

(2) ينظر: نفسه، والصفحة نفسها.

(3) عبد اللطيف،محمد منال، الخطاب في الشعر ،801

(4) الصائغ،عبد الإله ،الخطاب الشعري الحداثوي والصورة الفنية،106

(5) الكيالي،إيمان محمد أمين،دراسة أسلوبية لشعر السياب، رسالة ماجستير، الجامعة الأردنية،1997، 32

ومن أمثلة ذلك عند أبي نواس قوله[1]:

صِفَةُ الطّلولِ بلاغَةُ القـــدم ، فاجْعَـلْ صفـاتِكَ لابـنَـةِ الـكَرْمِ
لا تُخْدَعَنّ عنِ التي جُعِلَـــــتْ سُقْمَ الصَحيـحِ، وصِحّـةَ الـسُّقْمِ
وصَديقَةِ الرّوحِ التي حُـجِـبَـتْ عـن نـاظِرَيـكَ ، وقـَيِّم الجسمِ
لا كَرْمُها ممّا يُـــــــذَالُ ، ولا فُتِـلَـتْ مَــرائـِرُهـا على عَجْمِ
صَهباءَ فَضّلَها الْمُلوكُ علــــى نُــظَرائهـا بـفضــيلَـةِ الـقِدْمِ
فإذا أطَفْنَ بها صَمَتْنَ لـــهــــا، صَمْـتَ الـبـنـاتِ مـَهابَةَ الأمِّ
وإذا هَتَفْنَ بها لنازِلَـــــــــة، قَـدّمْـن كُـنْيتـهـا علـى الاسـمِ
وإذا أرَدْنَ لها مُحــــــــــاورَةً زُوَّجْــنَ مـا عَـزَّينَ من حِلْـــــمِ
شُجّت؛ فَعالَتْ فَوْقَها حَبَــــباً، مُتراصِـفاً كتــرَاصـُفِ الـنّظْمِ
ثمّ انْفَرَتْ لكَ عن مَدَبّ دبــــاً عَـجْـلانَ ، صُـعِّـد فـي ذَرا أكـمِ
فكأنّما يَتْلُو طَرائِدَهـــــــــا، نـجـمٌ تَـواتــرَ فـي قـفـى نُجْمِ
وكأنّ عُقْبَى طَعْمِها صَبْــــرٌ، وعـلـى الـبديـهَــةِ ، مـُزّةُ الطَّعْمِ
تَرْمي فَتَقْصِدُ من له قَصَـــدَتْ، جـمَّ الـمـراحِ، دريــرَةَ الـسّهْمِ
فعلام تذهَلُ عن مُشَعْشَعــــة، وتَــهيمُ فـي طَـلَلٍ، وفــي رَسْمِ
تَصِفُ الطّلولَ على السّماعِ بها، أفــذو الـعِيـانِ كـأنت فـي العِلْمِ
وإذا وَصَفْتَ الشّيءَ مُتّبِعــــاً، لـمْ تـخْل من زَلَـلٍ ، ومن وَهْــمِ

يقدم الشاعر في هذه الأبيات مجموعة من التشبيهات الخاصة بصديقة روحه(الخمر)،وتتنامى هذه التشبيهات في الصورة المركبة لتقود إلى الفكرة التي يسعى إليها الشاعر وهو الثورة على القديم المتمثل بالطلل والتوجه إلى ما هو أسمى من ذلك،معللاً ذلك مبيّناً صفات الصديقة التي اختارها لتكون رفيقة له مدى الحياة، وأصبحت بذلك الخمر مفهوماً متعدد الدلالات فـ:

---

(1) الديوان،333- 334

1. **الخمر: ابنة الكَرْم /وهذا نسبٌ شريف.**
2. **الخمر:الدواء الشافي/وفي هذا قدرة عالية لها على التأثير على الآخرين.**
3. **الخمر: صديقة الروح/ وهذا دليل على العلاقة القوية الكامنة بينهما.**
4. **الخمر:رقيقة الجسم لذيذة/ وهذا حُسن في تكوينها.**
5. **الخمر:صاحبة المقام الرفيع/وهذا سبب في احترام بقية الخمور لها.**

إن الشاعر بهذه الصورة يقدم صورة فكرية أبعد من صورة الخمر ذاتها، فقد اختار لها من الصفات أجملها وأحسنها، وهي صفات توصف بها النساء عادة،وهذا يبيّن نظرة أبي نواس، فقد رأى في الخمر صورة المرأة التي يرغب بها صديقة لروحه، وهي امرأة تتوافر فيها الصفات السابقة التي ذُكِرَت،وهو يستمر في استكمال صورته المركبة فيأتي ليبين للقارئ مدى تأثيرها في نفسه فاختار لذلك من الكائنات أصغرها حيث:

1. **شبه ما علاها من حبب بعد مزجها بالماء في نظامه بتراصف النظم**
2. **شبه دبيب الخمر في جسده بدبيب النحل في بيوته.**
3. **شبه تتابع الشرب منها بتتابع النجوم بعضها وراء بعضها.**

صورة أخرى يأتي بها بعد الصورة الأولى ليعزّز عناصر لوحته الأولى، ولكنه اعتمد هنا عنصر الحدث المتمثل بالحبب المتصاعد على صفحة وجهها، وعنصر الحركة المتمثل بدبيب الخمر في الجسد وتتابعه، وفي هذه الصورة يظهر الشاعر مستسلماً لخمرته؛ لأن دبيبها اخترق الجسد كاملاً، ولم يكن الاختراق عادياً، بل اختراق من كل ناحية وصوب،وهذا دليل على فعل التأثير القوي لها، وقد تكون الصور المتتالية في هذه الصورة المركبة قليلة، ولكنها تجعل المتلقي يتعامل مع التجربة الإبداعية الشعرية؛ فالمشاهد المتتالية تعمق المعنى وتوضح الفكرة في عين المتلقي وعقله ، وهنا تأتي خاتمة القصيدة لتؤكد ما سعى إليه أبو نواس في بداية قصيدته، فقد لا تكون الخمر وحدها هي صديقة الروح، وقد يتخذ الشاعر من أشياء أخرى صديقة له؛ لأن ذلك سببٌ في إبداعه وتطوره، أما البقاء على تقاليد القدماء من وصف الطلول والبكاء عليها فقد يكون مدعاة لخطأ الشاعر ووقوعه في الزلل ،فالصورة المركبة هنا سارت من الإعجاب بالخمر (الحضارة) إلى عدم الإعجاب بالطلول (البداوة).

ومن أمثلة الصور المركبة التي اعتمدت حشد الصور دون كثرة التشبيهات للوصول إلى اللوحة النهائية قول أبي نواس [1]:

أحبُّ إلىّ مِنْ وَخْدِ المطايـــــا … بموماةٍ يتيه بـــها الظليــــمُ

ومِنْ نَعتِ الدّيارِ، وَوَصْفِ رَبـع … تَلوحُ بهِ على القِدَمِ الرّسُـــومُ

رياضٌ بالشّقائقِ مُونِقــــــاتٌ … تَكَنّفَ نَبْتَها نَورٌ عَــــــميمُ

كأنّ بها الأقاحي ، حينَ تُضْحى … علَيها الشّمسُ طالعةٌ ، نجـُومُ

ومجْلِسِ فِتيَةٍ طابوا، وطــابَتْ … مجالِسهُمْ، وطابَ بها النّــعيمُ

تدارُ عليهمُ فيها عُقــــــــارُ … مُعَتَّقةٌ بها يَصْبو الحَلــــــيمُ

كؤوسٌ كالكواكبِ دائـــــــراتٌ، … مطالِعُها على الفَلَكِ الأديـــــمُ

يُحثّ بها كخُوطِ البانِ سَــاقٍ، … لهُ مِنْ قلبيَ الْحَظُّ الْجَســــيمُ

لطَرْفي منْهُ ميعادٌ بطَـــرْفٍ، … وفي قَلبي بلَحْظَتِهِ كُلـــــــومُ

وفي هذه الأبيات يصور الشاعر مجلساً خمرياً يُعنى به بالمكان، وقد توالت الصور وتلاحقت لتكشف مشهد الحياة الذي يبغيه الشاعر، لقد أراد الشاعر الهروب من مكان لا تألفه نفسه، إلى مكان يجد فيه الراحة والمتعة، وقد أسهمت الحركة الحاصلة في المجلس والناتجة عن حركة الكؤوس وحركة الساقي في إضفاء عنصر الإغراء نحو الخمر وكل ما ينتج عنها، فهي عنوان الحياة.

ومن أمثلة الصورة المركبة عند مسلم قوله[2]:

هاتِ اسقني طال بي الحَبْسُ … من قهوةٍ بـــائعُــها وَكْسُ

---

(1) الديوان:352

(2) الديوان:279

زقّيةٌ الدار رصافيـــــــــــةٌ أغلى بها الشمّاسُ والقَسُّ

كأنّها في الكأسِ ياقوتـــــةٌ وهي إذا ما مُزجَـتْ وَرْس

في مجْلِسٍ للقَصْفِ رَيْحانُه عَيْنُ المها والَبقرُ اللـعس

وغادة كالبدْرِ ممكـــــــورة خالـطني مِن حبّــهاَ مَسُّ

ألسنة الشرُّبِ إذا ما جرت كأنّهـــا ألســـــــنةٌ خُرْسُ

يصور الشاعر نموذجاً من نماذج معاقرة الخمر، فبعد انحباس عنها يرغب الشاعر بالعودة إليها والتمتع بها، وقد تلاحقت الصور كاشفة مشهد المتعة حيث الخمر غالية الثمن،الياقوتة في مشهدها، الزعفران في رائحتها، ثم المجلس الذي لم يُطِلْ في الحديث عنه، ثم الفتاة الناعمة اللينة الطويلة صاحبة الأخلاق الحسنة كأنها البدر، ثم حركة الألسنة التي تتداعى للبحث عن اللذة في تعاطي الخمر لتتوالد بعدها الأشياء وتستمر الحياة(حياة الشاعر في النعيم مع خمرته).

ومن أمثلة الصورة المركبة عند مسلم قوله[1]:

ومهذّبين أكـــارمٍ لا كـــــــــارمٍ أدباءَ حازوا نَجْدَةً وكـمـــالا

ثاروا إلى صَفْقِ الشّمول فـــأَشْعلوا نيرانَ حَرْبٍ كؤوسها إشـــعالا

بوّأتْهم غُرَفاً جعلتُ تـــرابــــهـــا مُدَرَ العبير و عنبراً قِـسْطالا

وخلّوا بأنواعِ النّعيــم ولَـــــــذَّة دامت وعيْشٍ ما يريـدُ زوالا

في مجلسٍ بين الكروم مُـــظَلّــل جُعِلتْ له أغصانهنّ ظــلالا

ولديهم حورَ القيانِ كأنّهـــــــا غزلان وَحْشٍ يرتعين رِمـــالا

قد حاز كلّ فتى لديه غــــــادةً رُود الشّباب خريدةً مِعْطـالا

(1) الديوان:202

ممكورةً،عجزاءَ، مضمرة الحـشى   قد حُمِّلَتْ من ردفها أثقـــالا

يتحقق النعيم للمرء في الحياة بالمال والشهرة وأشياء أخرى إذا امتلكها الإنسان، ولكن الشاعر هنا عاد ليحشد عدداً من الصور التي تبيّن النعيم وفقاً لمفهوم الشاعر له، فالنعيم مرتبط عنده بالأصحاب الكرام الذين يقبلون على الخمر دون تردد، فمجلسهم هو ميدانهم حيث تغمرهم فيه الروائح الطيبة، وينعمون فيه بالجلسة المطلّة، والقيان التي تتحرك في كل اتجاه، وقد حاز كل واحدٍ فيهم فتاة ناعمة حسنة المظهر بما تمتعت به من صفات ،فالجمال الذي يجده الشارب في المجلس والخدمة الممتازة ما هي إلا عنوان الترف والحياة الهادئة التي تمتع بها المجتمع العباسي آنذاك .

ب- تكامل الصور

تتشكل مجموعة من الصور تعمل معاً على بناء صورة مركبة متكاملة متآزرة فيما بينها لتعطي تصوراً معيناً للمتلقي وتجعل أجزاء القصيدة أكثر ترابطاً وتكاملاً.

ومن الأمثلة على ذلك قول أبي نواس [1]:

يا خَليلَيّ مِن بَني مَخـــــزُومِ   علّلاني بماءِ بِنتِ الـــــكُرُومِ
عَلّلاني بها إذا غرّدَ الــــــدّيـ (م)   ـكُ ، وغابتْ موَلّياتُ النّجومِ
من كُميتٍ لَذيذةِ الطّعمِ والرّيـ (م)   ـح، عُقارٍ، عتيقةٍ ، خُرْطــومِ
عتّقْتَها الأنباطُ عَشراً فعَـشراً،   ثمّ عشراً في مُدمَجٍ ، مَختـومِ
فهي فيه عرُوسُ خِدْرٍ وكِـــنٍّ   ربّيَتْ في النّعيمِ بَعدَ النّعـــيمِ
في ظِلالٍ مَحْفُوفَةٍ بظِـــلالٍ،   من كرُومٍ ومن عريشِ كـــرُومِ
زُرْتُها خاطِباً ، فزُوّجْتُ بِكــراً   فَفَضَضْتُ الختامَ غير مُلـــيمِ
عن فَتاةٍ كأنّها ، حينَ تَبــدو   طَلعَةُ الشّمسِ في سَوادِ الغيومِ
فتَرَتْ عن تَرَنّمٍ، فحسبْــــــنا   حَديثَ المُبَرْسَمِ المَحْمُـــــومِ
ثمّ صارَتْ إلى أغَنّ كطَيــرِ الـ (م)   ـماءِ ، إبريقِ فِضّةٍ ، مَفدومِ

---

[1] الديوان،348- 350

ثمّ زفّتْ إلى الزّجاجِ بـــــدرعٍ   مثل نارٍ تَحكي التهابَ الْحَميــمِ
فيها لذّتي ، وغايَةُ أُنْســي   لستُ عُمرِي عن شُرْبها بسَــــؤومِ

تبدأ هذه الصورة بالنداء الذي يتلوه الأمر، ثم تكرار الأمر في البيت الذي يليه بقول الشاعر (علّلاني)، وهذا يشير إلى حالة القلق الموجودة عند الشاعر وحاجته إلى ما يخفف عنه، فيأتي بصورة لخمرته جمعت بين حُسن لونها، وطيب طعمها وقوة تأثيرها، لتبدأ بعْدَ ذلك العلاقة المفتوحة بينهما حيث علاقة الزوج بزوجته، ففي الصورة الأولى يظهر الشاعر قلقا بسبب بعده عن خمرته المعشوقة، لتأتي بعدها صورة الخمر المرأة بما تمتعت به من صفات تجذب العاشقين نحوها، وهذه الصورة تتآلف مع الصورة الأولى؛ فالشاعر بث الروح في خمرته علّه يجد الراحة عندها بعد القلق الذي أصابه في الصورة الأولى ،ثم تأتي الصورة الثالثة لتحقق امتزاج الشاعر بخمرته من خلال علاقة جسدية تسمى الزواج،ثم تأتي الصورة الرابعة لتعصف بكل التوقعات فبعد حصول التزاوج بين الشاعر وخمرته، تعود الخمر للتدلل وتقرر الذهاب إلى كؤوس الفضة، وقد بدت عليها حرارة الجسد؛ لأن الشاعر لم يكن قادراً على إيفائها حقها الذي تبغي – (ولعله هنا يشير ضمنياً إلى عجزه الذي عُرِف به)فكان الكأس خير ملجأ لها، وكأن الشاعر هنا يقرر في النهاية مكان الخمر الطبيعي ألا وهو الكأس، ولكن ذلك لا يعني أنها الوحيدة القادرة على تخليص الشاعر من حالة القلق التي يشعر بها؛ فيعلّق بأنها هي أنيسة روحه التي تملأ عليه حياته، ومثل هذا التراكم للصور المركبة عند أبي نواس يكشف موقف الإنسان مِنَ الحياة ،فحين تسود النفس الإنسانية القلق والوحدة والريبة، فإنه يجد راحته في أشياء كثيرة حتى وإن كانت بلا جدوى، ولكنها في النهاية تشبع النفس العطشى وتمنحها قليلاً من الرضا، إن هذه الصور تعكس حالة الإنسان في العصر العباسي الذي مَلَّ حياة السياسة بكل أشكالها وأصبح يجد في المتع والملذات حياة أخرى فيها النعيم والهناءة حتى وإن كانت متمثلة في الخمرة التي رفضها الدين أولاً والأخلاق ثانياً .

ومن الأمثلة على تراكم الصورة عند مسلم قوله [1]:

---

(1) الديوان، 209– 210 .

لَم أَصحُ مِن لَذَّةٍ لا لا وَلا طــــــــرَبِ وَكَيفَ يَصحُو قَرينُ اللَهوِ وَاللـعِبِ

نَفسي تُنازِعُني اللَذّاتَ دائِبَــــــــةً وَإِنَّما اللَهوُ وَاللَذّاتُ مــــــِن أَرَبي

كَم لَيلَةٍ بِتُّ مَسروراً وَمُغتَبِطــــــــاً جَذلانَ مُنغَمِساً في اللَهوِ وَالــطَرَبِ

إِذا دُعيتُ إِلى لَهوٍ أَجَبـــــــتُ وَإِن لَم أُدعَ لِلَّهوِ وَاللَذاتِ لَــــــم أُجِبِ

وَشادِنٍ قالَ هاكَ الكَأسَ قُلتُ لَــــهُ هاتِ اِسقِني مِن نِتاجِ الماءِ وَالعِنَبِ

فَقامَ يَسعى إِلى دَنٍّ فَسَلَلَـــــــهـــا حَمراءَ بِكراً لَها عَشرٌ مِنَ الحِقـــبِ

مَحجوبَةً من عُيونِ الناسِ لَيسَ لَها في غَيرِ بَيتِ بَني ساسانَ مِن نَسَبِ

كَأَنَّها وَصَبيبُ الماءِ يَقْرُعُهـــــــــا دُرٌّ تَحَدَّرَ مِن سِلكٍ عَلى ذَهَـــبِ

لَم يَغذُها بِمَصيفِ القَيظِ بائِعُـــهـــا وَلا غَذاها بِحَرِّ الشَمسِ وَاللَهــبِ

كانَت ذَخيرَةَ دِهقانٍ يَضِنُّ بِهـــــــا مَكسوبَةً مِن حَلالٍ غَيرَ مُكتَسَـــبِ

يُدعى أَباها وَيُغذاها فيا عَجَـــبـــا مِن اِبنَةٍ صَيَّروها غَذيَـــــــةً لِأَبِ

كَأَنَّما ضُمِّنَت مِسكـــاً يَفوحُ بِــــهِ أَو عَنبَرَ الهِندِ أَو طيباً مِنَ السَخَبِ

يَكادُ أَن تَتَلاشى كُلَّما مُـــــزِجَـــت في الكَأسِ لَولا بَقايا الريحِ وَالحبَبِ

مميتة لهموم القلب مُــــحييـــةٌ لِلبِشرِ نافِيَةٌ لِلفِكرِ وَالـــــــوَصبِ

يَسعى بِها مُخطَفُ الأَحشاءِ مُختَلَقٌ قَد تَمَّ في حُسنِ تَركيـبٍ وَفي أَدَبِ

لا شَيءَ أَحسَنُ مِنها حينَ نَشرَبُها صِرفاً وَنَبدأُ بَعدَ الشُــربِ بِالنُخَبِ

ويظهر مسلم في هذه الأبيات نفساً مليئة بالنزاع من خلال قوله(نفسي تنازعني اللذات دائبة)، طرفا هذا النزاع هما اللهو واللذة، وهو يلجأ إلى كم الخبرية ليبيّن للقارئ سبب هذه الحالة حيث حاجته إلى السرور والمتعة بشكل دائم حتى أصبح ذلك صفة ثانية فيه من خلال استخدامه للصفة المشبهة (جذلان) واسم الفاعل (منغمساً) .

فتأتي بعدها صورة الساقي الذي أتى يسعى لمسلم وقد حمل له ما يشفى غليله، يتلوها بعد ذلك صورة الخمر بكل صفاتها التي تمتعت بها حيث جمال اللون وحسن التعتيق وطيب الرائحة،ومع أن مسلماً يبحث عن تلك الخمر التي تمنحه المفقود في نفسه، ولكنها لا تصل إلى مرتبة خمر أبي نواس، فعلاقة مسلم واضحة مع خمرته وهي سبب في المتعة واللذة، وهو في الصورة الأخيرة يعترف بقدرة الخمر حين شخّصها قاتلة لكل أنواع الهموم، وتبعث الحياة في النفوس المتعبة المريضة ، فيقرّ معترفاً في نهاية صوره بقوله (لا شيء أحسن)مستخدماً لا النافية للجنس؛ لينفي الخبر عن جنس صاحبه، مبيّناً أنّ أفضل ما يميّز خمرته هي عملية الشرب لها ومعاودة القيام بهذا الأمر مرة أخرى .

ومن هنا يمكن القول إنّ :

- **علاقة مسلم بالخمر علاقة عامة يشابه فيها غيره من الناس خاصة ،وأنها في حالة نزاع مع الطرف الآخر لشخصيته حيث علاقته بالنساء.**
- **علاقة أبي نواس بالخمر علاقة خاصة يختلف فيها عن الآخرين فهي الوحيدة التي ملأت عليه حياته ولم يجد غيرها بديلاً.**

جـ- الصورة المشهد

تُبْنى هذه الصورة من خلال تكوين معالم متكاملة لمشهد من المشاهد، قد يكون واقعياً، أو متخيّلاً، وقد تخلو هذه الصورة من التشبيهات والاستعارات؛ لأن الهدف منها تقديم مشهد عن طريق النقل والبناء والتخيل ،وتجيء خلال القصيدة ،ولا يقصد بها مشهد القصيدة الكلي لأن مثل هذا المشهد يشكل صورة كلية. وغالباً ما تحتاج هذه الصور إلى قصائد طويلة نوعاً ما لاستيعاب الفكرة وتقديم المشاهد بوضوح؛ لأن رسم المشهد يحتلّ حيّزاً مكانيا قد لا تحتمله قصيدة قصيرة .

ومن المشاهد التي وقف عندها أبو نواس قوله(1):

---

(1) الديوان: 415

لا تخْشَعَنّ لطارِقِ الحِـــدْثـــانِ، وادْفَعْ همومَكَ بالشّرابِ الـــقاني

أو مَا ترَى أيْدي السحائـــب رقّشتْ حُلَلَ الثّرَى ببدائع الرّيحـانِ

من سوْسنٍ غَضِ القِـــطافِ وخُزّمٍ، وبنفْسَجٍ ، وشقائقِ النُّعمانِ

وجنيِّ وَرْدٍ يَسْتبيكَ بحُـــسْـــنِهِ مثل الشموسِ طلعــنَ من أغْصانِ

حُمراً وبِيضاً يجْتَنَيْنَ ، وَأصفـــراً وملوَّنـــاً ببــــدائع الألـــوانِ

كعُقودِ ياقوتٍ نُظِمْنَ ولُـــؤلُـــؤٍ أوساطُهنّ فــــرائدُ العِقْيـــانِ

ومن الزّبَرْجَدِ حولـــهُـنّ مُمثَّـلاً سمْطاً يلُوحُ بجانبِ البســـتانِ

فإذا الهمومُ تعاورتكَ؛ فسلِّـــهـــا بالرّاحِ ، والرّيحانِ ، والنُّدْمـــانِ

ينقل الشاعر هنا مشهداً للأرض وقد تزينت ببدائع الحُلَلَ،وقد اعتمد في هذا المشهد على امتزاج الألوان، ولعل ذلك أحدث انفعالاً لدى المتلقي يزيد من توافقه مع النص الشعري،وهو يطوّع اللون للتعبير عن الرؤى و الأحاسيس،فيصبح ذكر اللون في البيت الشعري ذا قيمة معنوية وجمالية لا يكتمل النص إلا بها، وبذا يكون اللون عنصراً أساسياً تتمحور حوله العناصر الأخرى لا عنصراً إضافياً يكمل تلك العناصر في اللوحة الشعرية، وقد يرد اللون مفرداً أو مركباً ممتزجاً بغيره من الألوان ومتداخلاً بغيره من المحسوسات ،وهذا يقود إلى الاتساع في الدلالة والتوظيف[1].

وهذه الألوان التي قدّمها أبو نواس هي مشهد جميل للطبيعة التي تراءت له، وهذه الألوان تعبّر عن صور الفكر وانفعالات النفس البعيدة العميقة، فهناك تدرجٌ في الألوان يبدأ بالألوان النارية ليسير نحو الهدوء المتمثل بالأبيض ونقاوته الذي ارتبط بسكينة الاضطرابات والتشنجات النفسية ،وهذا يشير إلى العمق والبعد والاتساع، خاصة أنه ختم هذا المشهد بدعوة صريحة إلى تسلية النفس بما يمتّعها حيث الخمر والريحان ورفاق الشرب، ومن المشاهد ما يأتي متخيلاً كقول أبي نواس [2]:

صَفرَاءُ ما تُركتْ، زَرْقاءُ إنْ مُزجتْ، تسْمو بِحَظّين من حُسْنٍ ، ولألاءِ

---

(1) ينظر :نوفل يوسف،الصورة الشعرية باستيحياء الألوان، 10.

(2) الديوان،14-17

حتّى إذا سكَنَتْ في دَنّــــــــها ،وهَدَتْ   مِنْ بعدِ دمْدَمَةِ منها وضَوضاءِ
جاءَت كَشَمسِ ضُحاً في يَومِ أَسعُدِها   مِن بُرجِ لَهوٍ ،إلى آفاقِ سرّاءِ
كأنّها ولِسانُ الماءِ يَقْرَعُــــــــــها،   نَارٌ تأجّجُ في آجام قَصـــْباءِ
كَأَنَّ مازِجَها بِالماءِطَوَّقَــــــــــها   مَنزوعَ جِلدَةَ ثُعبــــــــــانٍ وَأَفعاءِ

يصور الشاعر هنا مشهداً يكاد أن يكون متخيلاً مع أنه مرتبط بوصف الخمر عند مزجها وتحولها من لون لآخر، صورة تجمع بين الصوت والحركة المضطربة، ولعلّ هذا الاضطراب يمثل النفس المضطربة لدى الشاعر، فيختار لهدوئها الأزرق بعد أن ذكر الأصفر، وهو لون تفكيري يعبّر عن صور الفكر وانفعالات النفس البعيدة ثم يأتي بذلك اللون، وهو لون لا صلة له بالألوان المعتادة للخمر ليعبر عن الارتياح النفسي، وما يرافقه من هدوء الاعتمالات الداخلية، وتمازج الألوان يعبر عن الأحوال تلك ،فلون الخمر يمازج لون السماء كفعل دلالة على سعة النعيم الخمري الذي يتمتع به، وتصبح الشمس في يديه(يقصد الخمر) ومع أن الشمس تزيّن السماء، إلّا أنّها أصبحت تزين يديه لعلو منزلتها عنده، ثم يأتي بصورة لسان الماء وهو يدخل معركة مع الخمر ليطفئ لهيبها، وفي هذا المشهد يعبر الشاعر عن العالم الخمري الرحيب، حيث يتحد الشاربون مع خمرتهم في جوٍّ شاعري يجمع بين الواقع والخيال، ثم يأتي المشهد الأخير حيث هي الوعاء لحقيقة إنسانية قائمة ما دام إنسان وما دامت حياة؛ لأنّ هذا المشهد يعبر عن تجربة كبيرة، إلى الأفعى إذْ إنّه انتزع جلدتها وخلعها وشاحاً على الخمر الممزوجة، وراء ذلك حكاية آدم وحواء والأفعى الفردوس الأرضي(1).

ومن أمثلة الصورة المشهد عند مسلم قوله(2):

وقهوةٍ شمــولِ   منشؤها السواد
كانت بعهد نوحٍ   أو عصّرتها عاد
سبأتُها وحولـي   خضارمٌ أنجــــاد

---

(1) ينظر:عساف، ساسين،الصورة الشعرية ونماذجها في إبداع أبي نواس، 130

(2) الديوان، 241- 242

ليسَ لهم نديدٌ ... **ولا لهم أنـــــدادُ**

سوّدْتُهم بفضلى ... **وسوددى فسادوا**

كلامهم عليها الـ **(م)** ... **ـغناء والإنشـــادُ**

حليّها مِنْ مـــاءٍ ... **ولُبْسُها الإزيــادُ**

إذا دَنَتْ من نـــارٍ ... **جللّها ارتعـــــادُ**

قلوْبنا سيــــوفٌ ... **لسرِّنا أغمـــــادُ**

وخُلْدُنا مقــــــيم ... **ليس له نفـــــادُ**

أكواسُنا مـــــلاِءٌ ... **صـــــــادِرَة ورّادُ**

لها مِن الظّباء الـ ... **أعناقُ والأجيــادُ**

وعندنا فتــــــاةٌ ... **تُزْهى بها الأعوادُ**

وعندنا غـــــزالٌ ... **بطرفه يصطـــادُ**

من كفّه إصدار النّـ ... **ـعيم والإيــــرادُ**

كأنّه قضـــــــيبٌ ... **في غَرْسِه مَـيّادُ**

فلم يَزَلْ يسقيـــنا ... **صِرْفا لها اتّقـادُ**

حتى انْثَنى صريعاً ... **كَفّى له وســـادُ**

كأنّ شاربيهــــــا ... **في سوقهم أقيادُ**

ينقل الشاعر هنا مشهداً حقيقياً لشارب الخمر في مجلسه، هذا المجلس الذي حوى كل الأسباب الباعثة على السرور والمتعة، بدأه بذكرٍ لخمرته وحسن تعتيقها، ثم انتقل بعد ذلك إلى ذكر من شاركه في شرب الخمر ثم وصف علاقة الشاربين بعضهم ببعض، فالجامع بينهم في هذا المجلس هو المتعة واللذة،ويأتي بعد ذلك بما يكشف هذا المشهد من ذكره للفتاة التي تملأ

المكان أنغاماً حلوة على عودها، ثم الساقي الذي يتثنّى ويتمايل بحركاته، وهو يقدم كؤوس الشراب، فتصبح كفا الشاعر وساداً له، ومثل هذا المشهد نقل صورة لما يحدث في تلك المجالس من فرحٍ وصخب ولهو وغنج تكون نهايته استسلام الشاربين لخمرتهم ،وهذا يعني هروبهم من عالم الحقيقة إلى عالم يصنعونه بملذاتهم ولهوهم، إنه هروب العباسي إلى عالم الخمر الواسع.

- **الصورة الكلية**

تُعَدَّ هذه المحصلة النهائية التي تصوِّرُ الرؤيا المتكاملة للشاعر، وتشكل بجملتها قصيدة متكاملة يجمعها خيط نفسي واحد وفكرة واحدة، وتظهر في هذه الصور وحدة المشاعر التي انطلقت منها الأفكار والرؤى؛ ذلك لأن الوحدة العضوية للقصيدة هي وحدة الصور وهي بالضرورة وحدة الإحساس أو هيمنة إحساس واحد على القصيدة كلها ،وعلى هذا فالوحدة العاطفية هي دليلنا إلى تحقيق الوحدة العضوية[1].

فالقصيدة في حقيقتها صورة كبرى تنتظمها الصورة الجزئية والمركبة، وهذه الصور كحبات العقد، كلّ حبة تبدو جميلة في ذاتها والقصيدة بمنزلة العقد كاملاً بعد تنظيم هذه الحبات في سلكه، فيبدو شكلاً كلياً متكاملاً له جماله وتفرّده ، لكنّ كيفية وضع هذه الحبات يؤثر في هذا الجمال، وتلاحم الصور الجزئية في علاقات متكاملة لها جمالياتها الخاصة التي تنبع من ذاتها ويكون للصورة الكلية القدرة على منح المتلقين تأثيراً فريداً يختلف عن تأثير الصورة الجزئية المفردة[2] .

ويتحقّق تأثير هذه الصور جزئية كانت أم كليّة بتآلف عناصر العمل الأدبي حتى يتم نقل تجربة الشاعر، كما يتوجّب اتّحاد الصورة بعناصر العمل الفني من عاطفة وخيال خوفاً من أن تفقد روحها في التأثير بشخصية المتلقي [3]، وقد تخلو بعض القصائد من الصور الكلية؛

---

[1] العشماوي، محمد زكي،قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، 108- 110

[2] أبو زيد،علي،الصورة الفنية في شعر دعبل الخزاعي، 36- 40

[3] ينظر :ناصف، مصطفى،الصورة الأدبية، 247

وذلك لانعدام البناء العضوي المتنامي فيها، ويبدو كل جزء فيها بمفرده لا يمتّ بصلة للآخر، أو قد تكون الأجزاء متنافرة ؛لأن الشاعر لا يملك حيلاً فنية للربط بينها.

ويندرج في إطار الصورة الكلية البناء القصصي والبناء الدرامي وسيتم تناولهما في هذه الدراسة:

أ- البناء القصصي

إن وراء أي قصيدة قصة ،مهما بلغت هذه القصيدة من الغنائية، فهي بشكل من الأشكال تحكي قصة، وهي تُعرَض بشكل محدود ومنظم الإيقاعات، وعادة ما يرتبط الشعر القصصي بوصف أحداث شاهدها الشاعر أو سمع عنها أو عاشها.

والقصة في مفهومها الواسع لا تعني وجود حبكة ما بإحكام متقن، أو محاولة تضخيم عنصر التشويق إلى ما سيأتي أو ما ستنحل عنه الحبكة، ولكنّها تعني تحطيم عنصر التوقع وسرد حدث معين ،لأن القصة في الشعر سرد لحدث معين ولا تكون معقدة بالدرجة التي يصورها القصص الأدبي [1].

ولتحليل أية قصيدة شعرية بوصفها قصة تروى، يجب الرجوع إلى منطق عام يحكم عناصر القصة حيث طريقة السرد والعرض، فذلك يؤدي إلى معرفة المثير الكامن وراء هذه القصة ودوافعها .

وقد آثرت الباحثة اختيار نصين شعريين تجلّى فيهما فن القصة لعقد الموازنة بينهما والتوصل إلى عناصر القصة عند كلٍّ من الشاعرين ،وتمثّل قصيدة (مصابيح الدجى) لأبي نواس هذا البناء القصصي حيث يقول [2]:

وَفِتيَةٍ كَمَصابيحِ الدُجـــــــــى غُرَرٍ   شُمِّ الأُنوفِ مِنَ الصيدِ المَصاليت

صالوا عَلى الدَهرِ بِاللّهوِ،الَّذي وَصَلوا   فَلَيـــــــــــسَ حَبلُهُمُ مِنهُ بِمَبتوتِ

دارَ الزَمانُ بِأَفلاكِ السُعودِ لَــــــــهُم   وَعاجَ يَحنو عَلَيهِم عاطِفَ الليتِ

---

(1) خمري، حسين، الظاهرة الشعرية العربية، htt:www.awn-dam org

(2) الديوان، 68- 72

وتقوم هذه القصيدة على بناء قصصي محكم بدأه الشاعِرُ بالحديث عن الفتية الذين شاركوه في شرب الخمر، معدداً صفاتهم حيث الشجاعة وجمال الوجه ،وهذه المقدمة تقوم على عرض الملامح الخارجية للندامى أو الأصحاب دون تعقيد، ولكنه يبدأ بتطوير الموقف حين يجعل من الدهر مطية لهم، فالدهر لم يتغلب عليهم بل تغلبوا عليه بلهوهم ولذتهم، ولعله كسا هذا المعنى بشيء من الفذلكة الفلسفية التي تشبع بها العصر فقد كان القوم وقتئذٍ يخيل إليهم أن الإنسان مطية للقدر يفعل به ما يشاء، لكن أبا نواس جعل الدهر ملكاً لهم .

لقد مثّل أبو نواس بهذا المطلع واقعاً يقود إلى بيان تأثير الخمر على نفوس شاربيها فهي تعتريهم بالخيلاء والزهو، وتجعلهم يُخْضعون الدهر للذّاتهم، وبعد هذه المقدمة ينتقل أبو نواس لوصف الخمر بصفاتها التي عرفت بها فيقول :

نادَمتُهُم قَرقَفَ الإِسفَنطِ صـــافِيَةً   **مَشمولَةً سُبِيَت مِن خَمرِ تِكريتِ**

مِنَ اللَواتي خَطَبناها عَلى عَجَـــلٍ   **لَمّا عَجَجنا بِرَبّاتِ الحَوانيـــتِ**

في فَيلَقٍ لِلدُّجى كَاليَمِّ مُلتَطِـــمٍ   **طامٍ يَحارُ بِهِ مِن هَولِهِ النوتـــي**

إِذا بِكافِرَةٍ شَمطاءَ قَد بَـــرَزَت   **في زَيِّ مُختَشِعٍ لِلَّهِ زِمّيـــتِ**

قالَت:مَنِ القَومُ؟ قُلنا:مَن عَرَفتِـــهُمُ   **مِن كُلِّ سَمحٍ بِفَرطِ الجودِ مَنعوتِ**

حادثة جديدة تطلُّ على القارئ، فالشاعر وصحبه يتنادمون على خمر مشمولة طيبة الرائحة، جُلِبت من بلدة تكريت، ثم يفاجئ الشاعر القارئ بخروج تلك العجوز الشمطاء التي أطلتْ عليهم متظاهرة بثوب البراءة، بينما هي تدير خمارة للهو المجون، وهذه الحركة المفاجئة تستوقف المتلقي، فبعد وصف قد عُرِف للخمر المعهودة تأتي تلك العجوز لتدله على واقع اجتماعي عُرِف به العصر آنذاك حيث كَثُرَ الفجور في الخمارات ، فأُقيمت عليها الحدود وأُخْضعت للمراقبة مما جعل السكارى يغامرون في سبيل قنصها وشربها. والاستفهام الذي أورده أبو نواس في سياق الحدث يشير إلى خوفها من الشرطة وعدم قيامها بفتح الباب مباشرة، ويتوالى الحديث بين الشاعر وصحبه وتلك العجوز فينتقل الشاعر بالقصة إلى جوَّ الحوار المسرحي، إذْ

جعلوا يتحدثون فتجيبهم أو تسأل هي فيجيبون، ويبدو الشاعر في هذا الحدث من أحداث القصة مهتمّاً بالليل وإظهار سواده وحلكته، وهذا التاكيد في إظهار سواد الليل يعكس رغبة الشاعر الشديدة في إظهار ولعه بالخمر، وبقدر ما تشتدُّ حلكة الليل ويصعب الولوج فيه، يشتد إدمان أبي نواس الخمر، وهذا مرتبط بجانب اللذة الذي تعكسه القصة .

يعود الشاعر بعد هذا الحدث إلى ما استهل به المطلع أو مقدمة القصيدة (القصة) إذْ جعل يصف جوده وجود صحبه وكرمهم مع صاحبة الخمارة التي غنمت منهم بقدر ما غنم داود من جالوت، ومع أن الفرق كبير بين المعنيين ، إلا أن أبا نواس يبدو بذلك هازئاً ساخراً من تلك العجوز وهو لا يتردد في أن يقول:

فأحييْ بريحهُمُ في ظلِّ مكرمـــةٍ   حتى إذا ارْتَحلوا عن داركم موتـــي

إنه حدث يجلب روح الدعابة والاستخفاف في القصة، ومع ذلك فهو حدثٌ عميق الدلالة على واقع هؤلاء المجانِ الذين يتهتكون ويستِهترون حتى بمعيشة الناس وحياتهم، اللذة هي رائدهم وبعدئذٍ لا يهمهم أَسِعَدَ الناس أم تعسوا، أماتوا أم لبثوا أحياء، ولعل هذا الموقف اللامبالي من هذه المرأة هو عنوان لموقفه من الحياة أو من الناس جميعاً، ومع ذلك فإن هذا الحدث جعل القصة تتمتع بجوانب الملهاة إضافة إلى الحوار المسرحي القصصي وتعداد الحوادث.

وتظل الصورة في بنائها القصصي تنمو وتتطور، فيأتي جواب المرأة العجوز ليتابع أبو نواس الأحداث فيقول :

قالَت فَعِندي الَّذي تَبغونَ فَانتَظِروا   عِندَ الصَباحِ فَقُلنا بَل بِها إيتـــــــــي

هِيَ الصَّباحُ تُحيلُ اللَيلَ صفوَتُها   إِذا رَمَت بِشِرارٍ كَاليَواقيـــــــــــــتِ

رَميَ المَلائِكَةِ الرُصّادِ إِذ رَجَمَت   في اللَيلِ بِالنَّجمِ مُرّادَ العَفاريـــــــــتِ

فَأَقبَلَت كَضِياءِ الشَمسِ نازِعَــةً   في الكَأسِ مِن بَينِ دامي الخَصْرِ مَنكوتِ

كانَت مُخَبَّأَةً في الدَنِّ قَد عَنَسَت   في الأَرضِ مَدفونَةً في بَطنِ تابــــوتِ

إن أبا نواس قصاص ماهِر، فهو يستفيد من الحادثة السابقة لتكوين الحادثة اللاحقة في تأدية المعنى، فهو لم يجعل العجوز تقول (ابقوا للصباح) إلا ليفيد من ذلك ويستثمره في المبالغة بشعاع الخمر التي تشرق كالصباح وتبدّدَ الحلكة التي تحدث عنها وهي تشبه البحر المتلاطم الأمواج .

الليل المظلم ـــــــيقابلــــ> إمعانه في شرب الخمر.

الصباح المشرق ـيقابلـــــ> إشعاع الخمر ونورها

وبالتالي فإن المعاني التي أرادها الشاعر في قصته باتت تجري ضمن أسلوب عام يتأتّى فيه المعنى من البيت الذي خصص له، بل من الأبيات السالفة جميعاً، لأنه نتيجة لها، إن الشاعر يفيد من حضارة العقل العباسي، فلم تعد تتطور قصيدته من خلال العبث والهذيان ،بل جعل يوقّع الأبيات ويمهد للمعاني أحدها من الآخر حتى كأن القصيدة وحدة متماسكة حيّة.

وقد أفاد الشاعر في حدثه القصصي هذا من القصص الديني ،الذي يقول إن بعض الملائكة تمرّدوا في السماء فرذلهم الله ورجمتهم الملائكة بالنجوم، فأصبحوا يُعْرَفون بالشياطين، ثم إنه ينسب خمرته في قدمها إلى عهد طالوتٍ، وهذا يبيّن قدرة أبي نواس على صهر ثقافة عصره عبر أسلوبه وتجربته، ممّا كشف له عالماً جديداً للصور الشعرية.

ويستعرض الشاعر حدثاً جديداً يقدم فيه معنىً آخر بقوله:

قُلنا لَها كَم لَها في الدَنِّ مُذ حُجِبَت   قالَت قَدِ اتُّخِذَت مِن عَهدِ طالــوتِ

كانَت مُخَبَّأَةً في الدَنِّ قَد عَنَسَت   في الأَرضِ مَدفونَةً في بَطنِ تابوتِ

لقد أفاد الشاعر هنا من سير العهد القديم لتشبيه قدم خمرته، والتشبيه الذي قدّمه الشاعر جديدٌ لا يعرضه بالمعاني التي أرادها، فقوله(عنست) جمعت معنيين: معنى القدم من جهة ومن جهة فضيلة البكارة؛ وهذان المعنيان من المعاني التي ما انفكّت تتردد في أدب الخمر، وأبو نواس كان يسعى للمبالغة بالصورة حيناً، والتفاصيل أحياناً أخرى، وحتى يصل أحداث قصته الخمرية بعضها ببعض يقدم للقارئ الصورة الشمية بعد الصورة البصرية بقوله:

تُهدي إلى الشُّربِ طيباً عِندَ نَكهَتِها كَنَفحِ مِسكٍ،فَتيقِ الفارِ،مَفتوتِ

كَأَنَّها بِزُلالِ المُزنِ،إِذ مُزِجَـــــت، شِباكُ دُرٍّ عَلى ديباجِ ياقوتِ

ومثل هذا التشبيه يعمل نقطة اتصال بين الأبيات السابقة والأبيات التي تليها، ولكن الشاعر يحاول أن يأتي بالوصف الذي يتناسب والحضارة التي عاشها، فنراه يختار من الألفاظ ما يتلاءم مع ذلك من مثل قوله (شباك دّر على ديباج ياقوت) وهذا أشبه ما يكون بمعادلة لمشهد الخمر عند امتزاجها بالماء، وهو بذلك يعبّر عن امتزاج نفسه بلذة المتعة والسرور.

ثم يأتي المشهد النهائي للقصة، وهو مشهد اجتمعت فيه عناصر الحركة والصوت حيث يقول:

يُديرُها قَمَرٌ في طَرفِهِ حَــوَرٌ كَأَنَّما اِشتُقَّ مِنهُ سِحرُ هاروتِ

وَعِندَنا ضارِبٌ يَشدو فَيُطرِبُنا يا دارَ هِندٍ بِذاتِ الجِزعِ حُيِّيتِ

إِلَيهِ أَلحاظُنا تُثنى أَعِنَّتُهــا فَلَو تَرانا إِلَيهِ كَالمَباهـــيتِ

فَيَنبَري بِفَصيحِ اللَحنِ عَن نَغَمٍ مُثَقَّفاتٍ فَصيحاتٍ بِتَثبيـــتِ

هذه الأبيات هي أبيات قصصية وصفية، فهي تأتي نتيجة لمشهد سابق بدأه الشاعر في مقدمة خمريته، حيث بدأ بوصف مجلس الخمر وما دار فيه، وصولاً إلى حالة الطرب واللهو التي انتشرت في المكان ،وهو ما يسعى إليه هو وصحبه ،وهذا التسلسل في السرد الذي عَمَد إليه أبو نواس كان سبباً في إثارة الدافعية لدى المتلقي ليتم القصة التي بدأ بها، بل أضفى إلى جانب ذلك واقعية على الأحداث ؛ذلك لأنه حدّد معالم الزمان والمكان والشخوص والعقدة والحلّ، كما أن اختيار الزمان يعمق الحدث، فالليل وسكونه أصبحا مليئيْن بالحركة على حين ينام الآخرون في سبات عميق، ولذا فهو لم يتوانَ في وصف كل ما يتعلق بتلك اللحظات حيث الخمر وشاربوها وصاحبة الخمارة والمطربون والمطربات وفترات المتعة، وقد رافق ذلك حركة قوية تمثلت في الأفعال التي وظّفها الشاعر، وأصوات انبعثت من العاملين في هذا المجلس ذكوراً كانوا أم إناثاً.

وبهذا ينتهي الحدث المتنامي في قصته ،ليتراءى الشاعر وصحبه أمام القارئ وقد استسلموا للنوم، ولكن نومهم ليس ذلك النوم الذي يعدّه الشخص النائم راحة ،وإنما هو استلام المسحور لسِحْرٍ سيطر عليه، وسحرهم مزيجٌ من طَعْم خمر معتّقة، ولحن بديع، وغناء فريد فيقول:

حَتّى إِذا فَلَكُ الأَوتارِ دارَ بِنا   مَعَ الطُبولِ ظَلَلنا كَالسَبابيتِ

والغريب في هذه القصة، أن الشاعر بعد نهاية أحداثها يفاجئ القارئ بروح إيمانية تجلت في بقية الأبيات ولعل هذه الوقفة تمنح المتلقي نظرة نحو المستقبل الذي تأمله الشاعر فاليوم خمرٌ وغداً أمر، وأمر الشاعر هو التوبة إلى الله ، مثل هذه النهاية إنما تقدّم نوعاً من التناقض المخفي داخل الشخصية بين عابث لاهٍ وآخر متعذبٌ تائب حيث يقول :

فَقَد نَدِمتُ عَلى ما كانَ مِن خَطَلٍ   وَمِن إِضاعَةِ مَكتوبِ المَـــواقيتِ

أَدعوكَ سُبحانَكَ اللَهُمَّ فَاِعفُ كَما   عَفَوتَ يا ذا العُلى عَن صاحِبِ الحوتِ

ومن أمثلة القصائد الخمرية التي تجلى فيها البناء القصصي قول مسلم بن الوليد في إحدى خمرياته التي كانت جزءاً من قصيدة غزلية له(1):

فبتّ أسرّ البدر طوراً حديــــــثهـا   وطوراً أناجي البدر أحسبُها البدرا

إلى أن رأيتُ الليل مُنكشِف الدّجـــى   يـُودِّع في ظلمـائه الأنجم الزُّهــــرا

خذاها فأما أنتَ فاشربْ وهاتهــــا   لأسْقِيَها هذا معتّقة بــــــــــكرا

وهاتِ اسْقني من طرفها خمرَ طرفها   فإنّي امروٌ آليتُ لا أشربُ الخمــرا

أرودُ بعيني منْظر اللهو والصّـــبـا   وأهوى ظباء الإنس والبقر العُفـــرا

ويفتتح الشاعر خمريته القصصية بذكر الزمان وهو عنصر من عناصر القصة، دون أن يلج إلى الحدث الرئيس مباشرة، وللزمن هنا دورٌ في بيان علاقة الشاعر بمحبوبته، فالمتلقي يفهم من البيت معنى انقضاء الليل وحضور الصباح ، ولكن الشاعر أراد هنا حصول التباعد بينه

---

(1) الديوان: 45- 53

وبين محبوبته؛ ليحلّ مكانها ما يعوّض عنها وهو الخمر، فيبدأ الشاعر بقصته من خلال استخدام فعل الأمر الذي يدعو القارئ إلى متابعة ما حصل معه بعد ذلك ليأتي مشهد الخمر وهي عروسٌ قد جاء من يطلبها ،وهذا مشهد من المشاهد التي تكررت عند شعراء الخمر، ولكن القارئ يظلّ صاحب فضول في التعرف على ما جرى لهذه العروس فيتابع مع الشاعر وصفه لخمرته حيث يقول :

وبنتِ مجوسيٍّ أبوها حليلُـــــــها إذا نُسِبت لم تَعْدُ نِسْبَتِها الـــنهرا

تَجيشُ فتُعْدى جوهرَ الحَلْي خِدْرَها وتُغْضِي فتُعْدِى نكهةَ العنْبَر الخِـدرا

أخصُّ النّدامى عندها وأحبُّهـــم إليها الذي لا يَعْرِف الظُّهر والعصرا

وفي وسط هذه الصور يعرض الشاعر مشهد المشترين لها ،وقد جاؤوها لطلبها وأعدوا لها أحسن مهر، وهم في طلبهم لها بين مَدّ وشدَّ، فالبائع يغالي في ثمنها حتى يحصل على مبتغاه منهم، وهم يريدونها بأي ثمن كان، فيقول :

بَعَثْتُ لها خُطّابها فأتوْا بـــــــها وسُقْتُ لها عنهم إلى ربّها المهْرا

وما زال خوْفاً منهم في جُحودها يقرِّبُهم فِتْراً ويُبْعدهم شـــــــبرا

إلى أن تلاقَوْها بَخاتِمِ ربّهِــــــا مُخدّرة قد عُتِّقت حِجَجاً عشـــرا

وتظل الصورة في بنائها القصصي تنمو، وتبني الخمر أحداثها، حيث يرسم الشاعر صورة لهذه العروس، وقد جلست في خدرها تنتظر من يلمسها فإن لمسها، أعطته شعاعاً من شعاعها، وهذا دليل على قوة لونها فيقول:

إذا مسّها الساقي أعارتْ بَنَانَه جلابيبَ كالجاديّ من لونها صُفرا

أناخ عليها أغبُر اللّون أجوفٌ فصارت له قلباً وصار لها صدرا

ثم يعمق الشاعر الحدث بتقديم مشهد جميل لقلوب الندامى وقد أضحوا رهائن في يديها وهذا دليل على تأثيرها الساحر عليهم، وهي لسحرها لا تسمح للدن بلمسها لتظل خالصة صافية، وبذلك تحقق ما صنعت لأجله حيث بَعْثُ السرور والفرح في نفوس طالبيها لذلك يقول:

قلوبُ النّدامى في يديْها رهينةٌ   يصيدونـها قهراً وتقتلهم مكــــرا

أبتْ أنْ ينال الدّن مَسّ أديمها   فحاك لها الإزبادُ من دونها سترا

إذا ما تحسّاها الحليمُ أخو النّهى   أسَّر بها كبراً وأبدى بها كــــبرا

ثم يأتي المشهد الأخير في القصة، وهو مشهد الساقي الذي دار في المكان، وكان لحركته في البناء دورٌ في إضفاء الحيوية، فبقوله (دار) يظهر للمتلقي تلك الحركة الدائرية للساقي وتلبيته لرغبات الحاضرين الذين سعوا إلى الخمر وقد حان الوقت الآن للنيل منها، وسيسهل لهم ذلك الساقي بحركاته وغنجاته إذْ سيمنحهم نعيماً يفوق النعيم الذي يبغون، فيقول:

ودارَ بها ظبيٌ من الإنس ناعمٌ   ترود عيون الشّرب جانِبَهُ شزَرْا

فحثّ مِطيّ الرّاحِ حتّى كأنّمـا   قفا أثَر العنقاء أو سايرا الخِضْرا

إذا ما أدار الكأس ثنّى بطرفه   فعاطاهُمُ خمْرا و عاطاهُمُ سحْرا

وينتهي الحدث المتنامي بحدث الشرب، وهو مشهدٌ كان يسعى إليه من بداية خمريته، وما تصويره للخمر بالعروس إلاّ وسيلة من وسائل السعي وراء الخمر وطلبها (أي شرائها)، فيتحقق بذلك المقصود وينال الشاربون ما سعوا إليه، ولكنه يجمع بين مشهد الشاربين ومشهد الساقي الذي سَكِرَ معهم في مشهد يظهر التوحد في هذا المجلس حيث تزول الفوارق بين الخادم وسيده ؛ بسبب ما شربوه فيقول:

إلى إن دعا للسّكر داعٍ فَـمُوِّتــوا   وكان مديرُ الكأس أحسنهم سكـرا

أدار على الرّاح البَيَاتَ فصَــيّرت   وساداً له منه التّرائب والنّــحرا

ظللْنا نشوفُ الجِلْدَ بالجلدِ لا نرى   له ولها في طيب مجلسنا قــدرا

سلكنا سبيلاً للصّبا أجنبيّــــةً   ضمِنّا لها أن نعصي اللّوم والزّجرا

بركبٍ خفافٍ من زجاجٍ كأنّــــها   ثُدِيّ عذارى لم تخفْ من يدٍ كسرا

علينا من التّوقير والحلِم عارضٌ   إذا نحن شئنا أمطر العزف والزّمرا

لقد استطاع الشاعر بهذا الأسلوب القصصي أن يجعل خمريته أكثر عمقاً وأقوى تأثيراً في نفس المتلقي ، وذلك من خلال دَفْعِه إلى متابعة قراءة ما بدأ به، حيث بدأ الشاعر برسم ملامح الزمن لقصته، والليل كله أسرار، والإنسان بطبيعته يرغب بالاطلاع على الأسرار ،فما الذي أخفاه ليل الشاعر؟ ثم تلا ذلك مشاهد مختلفة لخمر عروس ناعمة في خدرها، ساحرة في تأثيرها ،ثم يأتي مشهد الساعين إليها ،وقد طلبوا النعيم بقربها، ليأتي بعد ذلك مشهد الساقي، وقد حقق لهم ما سعوا إليه متحداً معهم في سكرهم، وهذه القصصية لم تخرج القصيدة من نوعها الأدبي، فظل الفرق قائماً بينها وبين القصة النثرية لغلبة العاطفة والخيال والأسلوب الشعري عليها.

ويمكن القول إن أبا نواس ومسلماً كانا أصحاب قدرة عالية على صوغ القصة الخمرية؛ فلم يكررا المشاهد أو الصور ، وكل مجلسٍ له مكانه وزمانه وظروفه وأبطاله فهما يلتقيان في الهدف ،وهو وصف الخمرة ونعيمها ،ويختلفان في طريقة عرض القصة ،فلكل منهما أسلوبه الخاص.

ب- البناء الدرامي

يعدّ الفن الدرامي أقدم الفنون الأدائية التي عرفها الإنسان وأنبلها جميعاً، فقد عرف الإنسان الدراما قبل أن يعرف الشعر، فالدراما فنٌ سابق للشعر، صحيحٌ أن الدراما بمفهومها الحديث المتكامل ليست شيئا توصل إليه الإنسان بين يوم وليلة شأنها في ذلك شأن أي فن مارسه الإنسان في تاريخه كلّه، لكن حياة الإنسان الأول وتمعنه في الظواهر الطبيعية من حوله كانت توفر جيلاً بعد جيل عنصراً آخر من عناصر البناء الدرامي التي لم تكن اللغة في المراحِل الأولى أداة أساسية للتعبير عنه[1]. وتفيد الدراما معنى الفعل أو الصراع أو الفعل الذي لا يخلو من عنف[2]، من هنا فالبناء الدرامي ليس بناء ثابتاً، أو بنية تصويرية مجردة، إذ لا بدَّ من حركية يلتقي فيها الفعلُ مع الصراع، فالدراما لا تتمثل في المعنى، وإنما في الوقائع المحسوسة

---

[1] ينظر، حمودة، عبد العزيز، البناء الدرامي، 10 – 12

[2] لؤلؤة، عبد الواحد، درامية الشعر، مجلة الأقلام، ع4، 1990، 29

التي تصنع نسيج الحياة[1]، والشكل الدرامي يتولّد خلال جوهر القصيدة القائم على الصراع والصراع يولّد توترات كثيرة في بنية القصيدة[2].

والتشكيل الدرامي ليس شيئاً مقصودا لذاته، أو هدفاً منشوداً يسعى المبدع إلى تحقيقه، لكنه نابع من طبيعة الحالات الانفعالية والتجارب الشعرية، التي تهدف إلى التعبير عن رؤية المبدع وإبراز العلائق المتشابكة التي تربطه بمن حوله، وهذا يوضح سبب تباين طبيعة التصاعد الدرامي بين الشعراء التي ترجع عائديته إلى اختلاف زوايا النظر للواقع، وتباين المفاهيم والأفكار والمذاهب بين الشعراء مما يخلق اتجاهات عدة داخل التفكير الدرامي[3].

فالبناء الدرامي لا يُفْرَض، لأن التشكيل الدرامي ليس قالباً توضع فيه النتاجات الفنية فتصبح ذات صبغة درامية، فالمبدع لا يقصد داعياً استخدام العناصر الدرامية، ولكن طبيعة تشكيل التجربة هو الذي يدفع إلى التفكير الدرامي[4].

ولم يكن استغلال الشعراء للعناصر الدرامية وتوظيفهم لها داخل إنتاجهم الأدبي مجرد وسيلة تكنيكية شكلية، بل ارتبط بفهمهم العميق لطبيعة التقدم الحضاري والتطور الفكري والإبداعي، وإدراكهم لفاعلية الحس الدرامي في التعبير عن قضايا الإنسان وهمومه وسعيهم لتحقيق بنية فنية تتسع للكثير من الأصوات القادرة على استيعابه للعناصر الدرامية وحسن توظيفه لها.

فالدراما لا تتحقق في النص إلا بمقدار ما تقف عليه القصيدة من عناصر درامية تتناسب مع تجربة المبدع، وإنّ وجود عنصر من العناصر الدرامية كفيل بإضفاء الطبيعية على النص شريطة إجادة استخدامه، ومن هذه العناصر الأساسية الأصوات والحوارات والشخوص والصراعات والحبكات، وكلها عناصر أساسية في البنية الدرامية، وقد تتوافر هذه العناصر

---

(1) ينظر، إسماعيل، عز الدين، الشعر العربي المعاصر – قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، 243

(2) ينظر، مفتاح، محمد، تحليل الخطاب الشعري – استراتيجية التناص، 127

(3) ينظر، عاصي، ميشال، الفن والأدب، 146

(4) رحومة، محمد محمود، الدائرة والخروج – دراسة في شعر البردوني، 32

جميعها ولا يحسها المتلقي أو لا تحدث فيه هزة الدراما، فالدراما أسلوبٌ فنيٌّ تتوقف فعاليّته على فهم المبدع لحقيقة العناصر الدرامية وإدراكه لكيفية توظيفها على اختلاف أنواعها وتباين أنماطها[1].

وتعد اللغة عنصراً مهماً من عناصر الدراما، فهي تظهر المواقف والرؤى وتنتج الأحداث وتولّد الصراعات، فتصبح اللغة حدثا بينما يصبح الحدث نفسه لغة[2]، واللغة لا تكون حدثاً في ذاتها إنّما من خلال الدفع الحواري الذي ينهض بظهور الفعل، ويصبح الحدث لغة من خلال التشابك والتنامي في المواقف التي تقتضي التعبير عنها[3]. وتختلف لغة الدراما عن لغة القصة، إذ إنّ لغتها لغة الفعل المضارع الذي يجري الآن، أما لغة القصة فهي لغة الفعل الماضي الذي انقضى[4].

فالبناء الدرامي يعمّق فاعلية اللغة ويكثف إيحاءاتها ويمنحها القدرة على البثّ والإثارة ضمن رؤى فنية تتمتع بإشعاعات رمزية موحية تجسد المشاعر والانفعالات، وتجسم المواقف الدرامية على هيئة أشخاص، تثير المتلقي بأفعالها وتجذب اهتمامه، فالعمل الشعري ذو الطابع الدرامي إنما هو بناء على مستويين: مستوى الفن ومستوى الحياة ذاتها، إذ تعكس تلك القصيدة قدرة الشاعر على بناء عمله الشعري بناءً فنياً قادراً فيه على المشاركة في بناء الحياة وتشكيلها[5].

ويتجلى البناء الدرامي في خمريات أبي نواس ومسلم في اتجاهيين هما:

---

(1) ينظر، بركة، نظمي محمود، العناصر الدرامية في القصيدة الفلسطينية المعاصرة، 28 رسالة دكتوراة، جامعة عين شمس، مصر، 1997

(2) منير، وليد، جدلية اللغة والحدث في الدراما الشعرية العربية الحديثة، 17

(3) ينظر، نفسه، 18

(4) ينظر، الشمعة، خلدون، تقنية القناع – دلالات الحضور الغياب، مجلة فصول، مج16، ع1، 1997، 79

(5) إسماعيل، عز الدين، الشعر العربي المعاصر، 245

أ- الحوار الخارجي

في هذا النمط تظهر شخصيات حقيقية وحوار فعلي يدور بينهما، وحركة الشخوص وحوارها يجعلان المتلقي يتصور مشهداً مسرحياً يُقَدّم أمامه على الخشبة ،وفي هذا النمط تظهر النماذج الإنسانية التي تجعل العمل أكثر قدرة على الدرامية من غيره؛ لأن الشخصية تُقَدّم فيها بكونها مؤدية أكثر من كونها شخصية سردية نمطية تتسم بالثبات[1].

فاحتواء الصورة الشعرية على الحوار يعكس قدرة الشاعر على بعث الإحساس بحيوية الواقع، والإحساس به، وبالخصائص التامة للحظة من اللحظات حسبما يحس المرء بها إحساساً فعلياً كما أنّه يغني الصورة ويزيد من درامية الحدث[2]، ويساعد الحوار على الربط بين الشخصيات فيجعلها متقاربة متآلفة أو متباعدة متنافرة كما يكشف عن أفكارها ومواقفها، فالحوار يجلّيها ويطوّر الصراع ويشيع الحياة والجاذبية في النص[3]، وما دامت البنية الدرامية معتمدة على الحوار فإنّ هذه البنية أقدر على اكتشاف الآخر وجلاء العالم من البنية الغنائية.

ومن الأمثلة على القصيدة الحوارية قول أبي نوّاس[4]:

يا خاطِبَ القَهوَةِ الصَهباءِ يَمهُرُهـــا بِالرَطلِ يَأخُذُ مِنها مِـــــــــلأَهُ ذَهَبا
قَصَّرتَ بِالراحِ فَاحْذَر أَن تُسَمِّعَـــهـا فَيَحلِفَ الكَرمُ أَن لا يَحمِلَ العِنَـــــبا
إِنّي بَذَلتُ لَها لَمّا بَصُرتُ بِـــــــها صاعاً مِنَ الدُرِّ وَالياقـــــوتِ ما ثُقِبا
فَاِستَوحَشَت وَبَكَت في الدَنِّ قائِلَـــةً يا أُمُّ وَيحَكِ أَخشـــــــى النارَ وَاللَهَبا
فَقُلتُ :لا تَحذَريهِ عِندَنا أَبَـــــــداً قالَت: وَلا الشَمسَ قُلتُ الحَرُّ قَد ذَهَبا
قالَت:فَمَن خاطِبي هَذا ؟فَقُـلتُ :أَنا قالَت:فَبَعلِيَ قُلـــــتُ: الماءُ إِن عَذُبا

---

[1] ابن تميم، علي، السرد والظاهرة الدرامية، 94

[2] ينظر: عمايرة، حنان، شعر محمد القيسي، دراسة أسلوبية، رسالة ماجستير – الجامعة الأردنية، 2005 ،225

[3]) ينظر: عبد الوهاب، شكري، النص المسرحي، 237

[4] نفسه: 52

قالَت:لِقاحي فَقُلتُ:الثَلـجُ أُبرِدُهُ قالَت:فَبَيتي فَما أَستَحسِنُ الخَشَبا
قُلتُ:القَناني وَالأَقداحُ وَلَّـدَهـــا فِرعَونُ قالَت:لَقَد هَيَّجتَ لي طَرَبا
لا تمكّنني من العربيدِ يشربني ولا اللئيمِ الذي إن شمني قَطّبَــا
ولا المجوسِ فإن النارَ ربُّــهُم ولا اليهودِ ولا من يعبدُ الصُّلُــبا
ولا السِّفالِ الذي لا يستفيقُ ولا غِرِّ الشبابِ ولا من يجهلُ الأدبا
ولا الأراذلِ إلا من يوقّرنـــــي من السقاةِ و لكِنْ اسْقني العربـا
يا قهوةً حُرمت إلاّ على رجـــلٍ أثرى، فأتلف فيها المال والنشبَـا

يبدو في هذه القصيدة نفسٌ درامي معتمدٌ على الحوار وتقسيم الأدوار، فالبطل الأول هو الشاعر والبطل الثاني هو الخمرة، وتتحرك الشخصيات في إطار مكان الشرب بين محاور ومجيب، والمحاور هنا يسأل بدوره، والخمرة تجيب، فَيُحْبَكُ الحوار من خلال الإجابة على الأسئلة وصياغة أسئلة مختصرة ذات دلالة. فتنقل المتلقي إلى جوّ عذب دعابيّ لا أطيب منه ولا أحلى ،فهي عالية غالية لا تُشْرَى بالدّر والجوهر،ولكنها تشرى بشمائل شاربيها، فثمنها الحقيقي يتجاوز شأو المالِ والمعدن الثمين، ويرسو على مقادير الأعراق النبيلة، ولذا يجدها القارئ قد انتفضت عندما عرفت ما أعدّ لها أبو نواس من ثمن، وتعدّه شيئاً يجرح مشاعرها فهي مرهفة الحس، تُجْرَح كرامتها إذا قلّل شاربها مقدارها ودفع ثمناً لرطل منها رطلاً من الذهب، ويزداد تمردها عندما تظهر مشتاقة إلى من يساويها نبلاً وعراقة عنصر، لذلك فهي تستوحش في الدن وتطلب لقاء الحبيب أو تخاف أن يلمس دنها اللهب والنار.

وفي هذا الحوار تظهر الخمر عروساً لبيبة، تطلب عدلاً لها، ومسكناً شرعياً من زجاج لا من خشب، وتشترط شروطاً تدل على حصانتها وعمق فهمها لشؤون الحياة، ومهرها الاحترام والتكريم، وهذا البعل الذي تبغيه موجودٌ بين العرب، بل هو موجودٌ في كل شخص عربي، وهذه القصيدة الحوارية بما ضمنته في داخله من مشاعر الخوف والشوق والعشق والدّلال تجلى في سياحة طويلة أشبه ما تكون بمشهد مسرحي سريع لتدل في نهايته على مطلبها، فهي ذات عقلٍ، ولكنها قبل ذلك كله ذات قلب يحب ويعشق، إنّها المرأة التي يريدها ويرغب بها.

ومن الأمثلة على القصيدة الحوارية عند مسلم قوله[1]:

أمكنتُ عاذلتي في الخمر مِن أذنٍ	**صمّاء يُعْي صداها من يناديهـــا**
وقلتُ حين أدار الكأس لي قمـــرٌ	**الآن حين تعاطى القوسَ باريهـــا**
يا أمْلحَ النّاسِ كفًّا حين يمزجُـهـا	**وحين يأخذها صِرْفاً ويعطيهـــــا**
قد قمت منها على حَدًّ يلائمــهـا	**فهاكذا فأدرها بيننا إيهــــــــا**
إن كانت الخمر للألباب سالبـــة	**فإن عينيْكَ تجري في مجاريهـــا**
سيّان كأسٌ من الصهباء أشرَبُها	**نظرةٌ منك عندي حين تصبيهـــا**
في مقلتَيْك صفاتُ السِّحـر ناطقةً	**بلفظٍ واحِدةٍ شَتّى معانيهــــــا**
فاشرب لعلك أن تحظى بسكرتها	**فَتَصْدُق الكأس نفـــساً ما تمنينا**
ومخطفِ الخَصرِ في أردافه عممٌ	**يميس في خامةٍ رقّت حواشيــهـا**

يبدو مسلمٌ في هذه الأبيات مختلفا عن أبي نواس، فالحوار عنده محدد الأطراف واضح المعالم، فحوار مسلم ذو طرف واحد نفسه والطرف الثاني هو الساقي الذي وجّه إلى مسلم حديثه، ويلاحظ أن المتحدث الأول قد أسهب في الحديث مع الساقي، موظفاً المدح له؛ لأنه هو الذي يليق بحمل الكأس، ويستمر مسلم في الحديث ويبدو الساقي واقفاً أمامه، وقد وجّه الكلام إليه طالباً منه أن يشرب، ليتحقق السكر فيأخذ منه ما يريد، فالبطل هو الشاعر والشخصية الثانوية هي الساقي الذي دار حوله الحوار، وكأنّ مسلماً لا شأن له في تجسيد الانفعال أو الإفصاح عن أية حالة إنسانية في الخمر، إنّ نفس مسلم تائقة للجمال المتمثل في العيون والأرداف وغيرها، أما نفس أبي نواس فتائقة للجمال المعنوي الذي قد تجسده الخمر أو أي شيء يمتّ لها بصلة، حتى لو كان ذلك حواراً مع غير الناطق مثل الكأس، أو الدن أو مكان الشرب.

---

[1] الديوان: 216

فالحوار الخارجي يشكل تقنية أساسية من تقنيات البناء الدرامي لاعتماده على تعدد الأصوات والمشاهد التي تكسب النص قيماً موضوعية، وتدخل تجاربه في فضاء تفاعلي واسع وهو في القصيدة أداء لتقديم حدث درامي دون وسيط أو وعاء يختاره المؤلف أو يرغم عليه لتقديم حدث درامي يصور صراعاً إرادياً بين إرادتين تحاول كل منهما كسر الأخرى وهزيمتها[1]. والنص الدرامي يتحرر من الانغلاقية ويتجاوز الذاتية وينفتح على مستويات حوارية متعددة تتيح المجال أمامه للتفاعل والتصاعد بشكل يبعده عن الانغلاق ويبقيه منفتحاً على عوالم متعددة، فدخول النص الدرامي في دائرة مغلقة يقيد حركة الشخصيات ،ويعرقل سير الأحداث ،ويقف دون تصاعد الأفعال الدرامية، وتعدد الأصوات يدخل النص في حوار يدفعه نحو التصاعد الدرامي، فالحوار يجب أن يتسّم بالفنية والكثافة والتركيز؛ ليتسنى له تحقيق القيم الدلالية والجمالية في النص، ويتمكن من حمل طاقات فكرية وفنية تيسر سبل التكامل في البناء الدرامي، وتتيح للصراع أن ينمو وتتلاحق موجاته من خلال كثافة اللغة الحوارية التي تتسم بالحيوية والدينامية[2].

ولا يسير الحوار الدرامي على وتيرة واحدة، تميل إلى التوحد والثبات بشكل يصبح فيه قالباً جامداً، يقدم الأفكار بصورة ثابتة غير قابلة للنقاش، بل تتعدد مستوياته طبقاً لمواقف الشخصية ومستوياتها المعرفية، لذا فإن فعالية الحوار وحيويته مرهونة بانبثاقه من داخل التجربة الشعرية وانسرابه في النسيج الفني للنص[3].

وفعاليات الحوار الدرامي لا تتحقق إلا بتعدد الأصوات، وتباين رؤاها فهي موجودة لخدمة الحدث، وذلك بنهوضها بعلاقات وحوارات متنوعة تدفع بالحدث وتعمل على تأزمه، ولا وجود للحدث الدرامي دون شخصيات تُقَدّم به وحوار وحركة ينميه ،وبذلك أصبحت الشخصية الدرامية الركن الأول والأساسي في النص الدرامي، فهي تتحرك في فضاء ممتلئ مادياً، وغنيّ

---

(1) حمودة، عبد العزيز، البناء الدرامي، 165

(2) ينظر: السعافين، إبراهيم، أصول الدراما ونشأتها في فلسطين، مجلة فصول، جح2، ع3، 1982، 193

(3) ينظر: التطاوي، عبد الله، الجدل والقصص، في النثر العباسي، 156

بالأحداث والمشاعر، كما يرتبط بشكل كبير بحركة هذه الشخصية وظهورها ونمو الأحداث التي تسهم فيها(1).

وللشخصية دورٌ مهم فهي التي تخلق الحبكة والحدث، ويوكل إليها مهمة الحوار، لذلك يجب أن تكون الشخصية الدرامية متلائمةً مع ذاتها، بعيدة عن التناقض في حركاتها وتتمتع بخصائص حيوية متفاعلة مع الأحداث.

وبعد قراءة الأبيات السابقة لكلٍ من أبي نواس ومسلم، فإن الباحثة وجدت أن الحوار عند أبي نواس كان وسيلة تعبيرية مهمة في البناء الدرامي، حيث أسهم في رسم صورة الزمان والمكان والإيحاء بطبيعة الشخصيات وحركاتها والكشف عن أفكارها وعواطفها وهمومها ووصف المشاهد التي تدفع الحبكة إلى مرحلة أكثر تقدماً، فقد كان الحوار عنده قوة دافعة للحدث ومحركة للفعل الدرامي وأداة دلالية وجمالية، تفضي بمكنونات المتحاورين وتكشف هواجسهم وهمومهم وأزماتهم التي تحمل الدلالة للمتلقي، وتجذب انتباهه لمتابعة الفعل الدرامي والدخول فيه لمشاركة المبدع في تطوير الحدث والكشف عن أداء أشخاصه ومواقفهم من المجتمع والفرد والحياة من خلال الخمرة، كما اتسم حواره بالكثافة والتركيز، ونبض بالحركة والحيوية وابتعد عن التكلف والافتعال، فهو موضوع فني منبثق عن أفكار الشخصيات الدرامية بكل أبعادها الجمالية ومستوياتها الدلالية، أمّا الحوار عند مسلم فيمكن القول: انه كان عملية إنشاء خطابي يجذب نحو درامية حدثه، ولكنه يظل متمركزاً حول شخصية واحدة وهي الشاعر نفسه ودوره في مجلس الخمرة، ومادة الحوار عند كل منهما كانت مستلهمة من واقع المجلس الخمري، وقد وظفها أبو نواس توظيفاً فنياً مصوراً ملامح الحالة الشعورية التي تختلج نفسه، كما كشفت عن طبائع الأصوات المتحاورة وعبرت عن انفعالاتها وهمومها.

الصوت الأول (أبو نواس) **الصوت الثاني(الخمر في كأسها)**

هذا الحوار كشف عن نظرتين مختلفتين اتجاه الواقع: الأولى نظرة إيجابية تصور نفسية الشاعر العاشقة للخمر والباذلة في سبيلها كل غالٍ ونفيس ،وهي نظرة مليئة بكل معاني الحب،

---

(1) يوسف، أكرم، الفضاء المسرحي دراسة سيميائية، 73

وما الحوار الذي دار بينه وبينها إلا محاولة منه لمعرفة ما يرضيها ليحصل القرب الذي يسعى إليه، والثانية: نظرة سلبية تصور نفسية الخمرة (المرأة) التي تبحث عن الأفضل لنفسها، وهي لا ترتضي لها إلا من هو مساوٍ لها في علوّ النسب والشرف الرفيع، إنها نفسية المرأة التي لا ترضى لنفسها من هو أقل منها قدراً، وينتهي الحوار بتحريم هذه القهوة على الرجال جميعاً باستثناء ذلك الذي أخلص لها وقدّر قيمتها.

وحوار مسلم يتجاذبه طرفان: الأول مسلم واضح بارزٌ في الحديث والثاني الساقي وقد برز بحركاته ،وكأن هذا الحوار البسيط كشف رؤى مختلفة، تبلور من خلال العلاقة القائمة على جدلية الحوار بين شخصيتين فيهما قدرٌ من التقادم والتباعد، فكل منهما يلتقيان في وجودهما في مكان واحدٍ حيث اللهو والمتعة ،ولكن مسلماً يضع الحدود والفواصل بين الشاعر والساقي حيث نادى عليه قائلاً(يا أملح الناس) ولكن ملاحته لم تكن لجمال فيه فحسب، بل لأن له كفاً تبرع في مزج الخمر وتقديمها بأبهى صورها. ولعل الحوار نفسه هو الذي أدى بالباحثة إلى هذه النتيجة، فالحوار شكل من أشكال البناء الشعري الذي تخرج به القصيدة من غنائيتها الذاتية، وِفْقَ ما يقتضيه موضوع التجربة الإنسانية الوجدانية، لإغنائها وإبراز جوانب الصراع الحياتي في شتى المجالات من أجل تجسيد حركة الواقع الإنساني والمادي والذهني تجسيداً حياً[1].

ب- تداخل السردي بالحواري

إن الالتفات إلى السرد القصصي وتوظيفه داخل الإبداع الشعري ليس من منجزات الحداثة بل هو أداءٌ قديم قِدَم المجتمع الإنساني، فالسرد القصصي يعني بنقل الحادثة من صورتها الواقعية إلى صورة لغوية[2] ،والشاعر في هذا الأسلوب لا ينقل الحادثة كما هي ماثلة أمامه، بل يعيد صياغة معطياتها ضمن رؤية فنيّة تبرز إمكاناتها الدلالية وقدرتها الإيحائية وتخرجها من حدودها الضيقة إلى آفاق واسعة وقد ترتد إلى الماضي وتنهل من معينه أو تمتد إلى المستقبل وتستشرف آفاقه، وذلك بأسلوب فني يمكّن المبدع من إعادة تركيب بعض الوقائع

---

(1) صالح، بشرى موسى، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، 166

(2) إسماعيل، عز الدين، الأدب وفنونه – دراسة ونقد، 113

متحدياً الأطر الزمانية العامة فيغيّرُ تركيبها ودلالتها بما يتفق مع المتطلب السردي[1] الذي يطمح بدوره إلى الرقي بالوقائع والأحداث إلى قمة التصعيد السردي ، وذلك بنمو الأحداث وتطور جمالياتها من خلال صياغتها صياغة فنية ضمن بناء عضوي متكامل، يتم فيه ترتيب الوقائع والأحداث لتتسم بالجدة ، وتُبْنى عن واقع فني كثيف يختلف في حقيقته عن واقع العالم الخارجي الذي يلجأ الشاعر إلى تحويره بشكل يخرجه عن واقعيته ويكسبه دلالات إيحائية مختلفة.

فالشاعر لا يقصد برواية الأحداث قصّ وقائعها بكل جزئياتها وتفاصيلها فذلك لا يرقى بالمادة الحكائية إلى المستوى الفني للسرد القصصي، فهو يقتصر على إشارات سريعة ولمحات خاطفة، فيجعل قصيدته وسيلة تعبيرية درامية تساعد على الفكرة أو العاطفة داخل هذه القصيدة[2].

وقد اعتمد أبو نواس ومسلم القصة في اعتمادها على السرد من ناحية، والمسرحية في اعتمادها الحوار من ناحية أخرى، ولا مناص من تداخل هذين العنصرين معاً، فالقصة يدخلها الحوار أحياناً والمسرحية يدخلها سردٌ أحياناً أخرى؛ لأن كلا الفنّيْن يعتمدان حركة الشخوص الذين يسردون الأحداث ،ويثيرون حوارات بينهم، وهكذا بدت الخمريات عند كلّ منهما مفعمة بالحياة، تدفع الملل لبعدها عن الرتابة الأسلوبية.

وقد تجلّى أسلوب السرد القصصي بوضوح في خمريات أبي نواس ومسلم، في محاولة منهما لاستكشاف حركة الحياة وتناقضاتها، وتصوير أشكال الصراع النفسي، والرغبة في تجاوز الواقع ومواجهة المجتمع، فراحا يعبران عن ذلك في ضوء دلالات جديدة تحكي الأبعاد النفسية والشعورية في واقعيها الداخلي والخارجي، ومن أمثلة ذلك قول أبي نواس[3]:

وخمارةٍ للهو فيها بقيـــــــــةٌ   إليها ثلاثاً نحو حانتها سرنـــا

---

(1) إبراهيم، عبد الله، المتخيل السردي – مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة، 38

(2) بركة، نظمي محمود، العناصر الدرامية في القصيدة الفلسطينية المعاصرة، رسالة دكتوراة، جامعة عين شمس،1997، 21

(3) الديوان: 379- 381

وللّيل جلبابٌ علينا وحولنـــــا فما إن ترى إنساً لديه، ولا جِنّا

يسايرنا، إلا سماءٌ نجومهـــــا معلّقة فيها، إلى حيث وجهنـــا

يسعى الشاعر من خلال أسلوب السرد القصصي إلى رسم أحداثه بحاسة فنية ماهرة، حيث تتوجه إلى المتلقي بفعل السرد الذي يدل على الحكاية فقد أوحى بسماع الحكاية خبراً يروى، و تبرز هنا استعارته لتقنيات السرد القديمة التي تُذكّر بالحكايات والقصص الشعبية التي تعتمد في أدائها على الشكل التقليدي السائد بين الناس، والذي يعمل بدوره على الدخول في عالم السرد القصصي بزمانه ومكانه وشخوصه وأحداثه، وقد أضحت مقدمته مفتاحاً للقصيدة، تدفع القارئ إلى ما بدأ به، وهو بذلك يشكل في قصيدته لوناً من أدب الحياة النابضة التي تصور وتتمادى، ولا تمحى.

ثم ينتقل بعد ذلك لسرد التفاصيل مستخدماً تقنية الحوار حيث يقول:

إلى أن طَرَقْنا بابَها بعد هَجْـــعةٍ فقالت: من الطّراقُ؟ قلنا لها: إنـّا

شبابٌ تعارفنا ببابكِ لم نكـــن نروح بما رحنا إليكِ، فأدلجنــــا

فان لم تُجيبينا تبدّد شَملنـــــا وإنْ تجمعينا بالوداد تواصلنـــــا

فقالت لنا أهلاً وسهلاً ومرحبـاً بفتيان صدق ما أرى بينهم أفْنـــا

فالشاعر هنا يقدم البادرة الشعبية الإنسانية التي تربط ما بين الطارقين الشاربين، فالخمر أصبحت معقد صداقات الناس وملتقى أنس الغريب بالغريب، وكما يلتقي الناس أو المصلون في الأماكن العامة، يلتقي أبو نواس وصحبه أمام مكان واحدٍ لتلتحم عيونهم وألسنتهم وقلوبهم على هدف واحد وهو المتعة، ولا يرى القارئ الشاعر وحيداً، بل يحاول بشكل عام أن يختار لجولاته الرفاق والأصحاب، فهو لا يريد التفرد بها، بل يريد التحليق بها في جوّ جماعي صاخب لا مجال للذاتية فيه.

وتصبح عقدة القصة الكامنة في مطلبهم من هذه الساقية فيقول:

فقلت لها: كيلاً حساباً مقوّمــــــــاً دواريقُ خمرٍ ما نقصْنَ وما زِدْنا

فجاءتْ بها كالشّمس يحكي شعاعُها شعاعَ الثّريّا في زجاج لها حسنا

ويستمر أبو نواس في عملية وصف الأحداث والتعليق عليها، وتتبع تطوارتها ووصف ملامحها الخارجية التي لا تصاغ لمجرد الوصف بل لأنها تساعد الحدث على التطور لأنها جزء من الحدث نفسه[1] ويأتي الشاعر بقوله:

فقلت لها: ما الاسمُ، والسّعر بيِّــني لنا سعرها كيما نزورك ما عشنا

فقالت لنا(حنون) اسمي، وسعرهــا ثلاثٌ بتسعٍ، هكذا غيركم بعنـــــا

ولما تولّى الليل، أو كاد أقبلـــــت إلينا بميزانٍ لتنقِدَنـــا الوزنـــا

فقلت لها: جئنا وفي المال قلّـــــةٌ فهل لك في أن تقبلي بعضنا رهنــا؟

فقالت لنا: أنتَ الرهينة في يــــدي متى لم يفوا بالمال خلّدتك السجنـا

لقد عبّر الشاعر عن جو المجتمع الذي عاش فيه، وقد خلقت المعطيات المطروحة في سرده القصصي جواً من التناغم بما يتوافق مع الجو النفسي والموضوعي للقصيدة، فارتقت بأسلوب القص، وكشفت عن صور الأشخاص المتحاورين من خلال العلاقة بين الساقي والشارب، فلغة المحاكاة في الأخذ والرد آنذاك هي عند تجار العصر الحالي، ولغة المساومة هي لغة كل جيل، فالمهم عنده أن يعيش الحياة كما هي دون أن يعرف ما وراءها، ويبدو أبو نواس في هذه الخمرية جزءاً من أفراد مجتمعه متمزقاً في أحوالهم مبتسماً لعيونهم، هاشاً لفضائلهم، حتى الأديب المثقف عكس جانباً من ثرثرتهم العامية الركيكة في شعره وهو قولهم:-

(متى لم يفوا بالمال خلدتك السجنا)

والظاهر أيضاً أن خماري تلك العصور كانوا ينقصون المكيال كما هو اليوم، وكأنّ النفوس البشرية قد اعتادت نقص المكاييل لوجود غريزة الطمع في نفوسها، فالربح الكثير يقابله مشروب قليل يمنح لثمل لا يدري ما يوضع له في كأسه وما يؤخذ منه في المقابل ثمناً لذلك المشروب الذي يلحّ في طلبه، وهذا المكس يشير إلى قيمة الخمر عند بائعها لكثرة الطلب عليها.

---

[1] رشدي، رشا، فن القصة القصيرة، 97

ويوظف مسلم السرد القصصي الذي يقوم على الوصف الحسي للاهين في مجلس الشرب وقد جعلهم أدباء كراماً أصحاب أخلاق عالية ثم يأتي بالأفعال التي تتضافر في تشكيل الحدث المتصاعد المتنامي من خلال السرد حيث يقول[1]:

ومهذبين أكـــــــــــارم لاكارمٍ	**أدباءَ حازوا نَجْدَةً وكمـــــالا**
ثاروا إلى صَفْق الشُّمول فأشعلوا	**نيرانَ حربٍ كؤوسِها إشـــعالا**
بوأتهم غرفاً جعلتُ ترابهـــــــــا	**مُدَرَ العبير وعنبراً قسطـــالا**
وخلوا بأنواع النعيم ولـــــــــذّة	**دامت وعيشٍ ما يريـــد زوالا**
في مجلسٍ بين الكُرومِ مُظَــلّلٍ	**جُعِلَتْ لَهُ أغصانُهُنّ ظِـــلالا**
ولديْهِمُ حورُ القيانِ كَأنَّهـــــا	**غِزلانُ وَحْشٍ يرتَعين رمـــالا**

لقد جذب مسلم المتلقي إلى أولئك اللاهين، من خلال الوصف الخارجي لملامح الشخصية فقد اجتمع على هدف واحد وهو اللذة والمتعة، وترادفت عليهم الخمر بلا انقطاع حتى سكروا، ومكان التقائهم مجلس تزين بكل أسباب النعيم ليكون لائقاً بهم حيث الأجواء العطرية والظلال الوارفة والقيان الناعمات، وقد أدّى هذا إلى تطور الحدث حيث يقول:

قد حاز كلُّ فتى لديه غـــــــــادةً	**رُودَ الشبابِ خريدةً معطـــالا**
ممكورةً، عجزاءَ، مضمرةَ الحشـــــى	**قد حُمِّلَتْ من ردْفها أثقـــالا**
كالشمسِ تُبْصِرُ وَجْهه في وجهـــــها	**تمشي فَتَسْحَبُ خَلْفَها أَذْيــالا**

إنه جمالٌ حسّي يرسمه مسلم لتلك الغادة، يختصره في تلك الصفات التي اجتمعت في جسدها ثم وجهها الذي كان مرآة تعكس وجه الآخرين لشدة لمعانه، ويكون هذا الوصف طريقاً لتنامي الأحداث نمواً طبيعياً وتزداد مع تقدمها نضجاً واكتمالاً، فتجذب اهتمام المتلقي من خلال مجموعة من الأحداث الجزئية التي تساهم في رسم صورة اللاهين، وذلك باستخدامه

---

(1) الديوان، 202-204

الأفعال:(يسقون، ركبوا، أدبرت بهم) فهدفهم الشرب، ولذلك ركبوا لأجله المدام فكانت النتيجة أن أدبرت بهم في طرق السرور سائرة ومقبلة، يقول:

للقصفِ متكئينَ فَوْقَ نمـــارقٍ يُسْقَون بالطاسِ الرّحيق زُلالا

فإذا نظرتَ رأيت قوماً ســادة ونجابةً ومهابةً وجمــــــالاً

ركبوا المدام فأدبرت بهم علـى سُبُلِ السرور وأَقْبَلَتْ إقبــالا

ولديهم كرخيةٌ شمسيـــــــة قد خُلّيْت في دنِّها أحـــوالا

وتتواصل الأفعال لرسم الأحداث المتواصلة،التي تصبح أكثر تركيزاً على شخصية الشاعر، وتجيء بؤرة صراع جديدة، ولكن مستوى خطها الدرامي جاء متسقاً مع نهاية الحدث، حيث يدرك القارئ إحساس الشاعر بقوة الدراما والتنوع في ضمائر الخطاب فيقول:

حتى إذا بلَغتْ وحانَ خطابهـــا ساومتُ صاحبها البِياع فغالـــى

ما زال حتى حُزْتُها وخدعتُـــــه ولقد أطلتُ على الخِداعِ جِــدالا

وأمرتُ جالوتَ اليهودِ بِقَبْضهــا وابتعتُها فبذلتُ فيها مــــــالا

لم توط في حوضٍ ولكن خُلّيَـتْ حتى جرى منها السّلاف فسـالا

خلّيْتها وسط الحِجال ولم تكُـنْ إلا الكرومُ لها هناك حِجــــالا

وخزْنتُها في دنِّها وكسوتُـــه من خَيْشِ مِصْرٍ والعَباءِ جـلالا

حتى إذا قَرُبَتْ به آجالـــــــه ولو استطاع لباعد الآجــــالا

فطعنت سُرّته فسال دماؤهـــا فَبَزَلْتُها في المُذْهبات بــــــزالا

ويظن القارئ في نهاية هذا الحدث أن الشاعر قد وصل لحظة الذروة حين قام بثقب إناء الخمر، وأسال ما فيها لتتحقق له الشهوة التي يبغي، ولكنه سرعان ما يرتد مرة أخرى إلى واقعه حيث الساقي وجماله والكأس ونعيمه فيقول:

وكأنَّما السَّاقي لدى إبريقـــــه بدرٌ أنار ضياؤه فتــــــلالا

يسقيك بالعينين كَأْسَ صبابـــةٍ ويُعيدُها من كفِّه جِرْيــــالا

ولنا به كأسا هوى كلتاهمـــــا تُوْهي القوى وتُفَتِّر الأوصالا

إبريقنا سلب الغزالة جيدهـــا وحكى المدير بمقلتيه غــزالا

بيْنا نرى الساقي بأحسن حالــةٍ إذ مدّ حبلا للفرار طـــــوالا

ناديته ارجع لا عَدِمْتُك فاسقنـا وارْفِقْ بكأسك لا تكن معـجالا

نفسي فدؤاك من صريع مُدامَة مالت بهامته الكوؤس فمــالا

فمضى على غُلوائه متحيّـــــراً سُكْراً وما ألقى لقولى بــــالا

لقد تواصلت الأحداث عند مسلم، حتى تكشفت عناصر اللوحة كاملة بدءاً بالشاربين ومكان شربهم، مروراً بالساقية ودلالها والشاعر وخمرته، وصولاً إلى الساقي الذي أضفى حيوية تمثلت في حركاته بين صد ورد ومحاولة للتملص من الخدمة، وكأنّ الشاعر يمتد في سرده القصصي إلى المستقبل الذي نعيشه اليوم فما شهده مسلم في مجلس السكر في العصر العباسي هو نفسه ما يحصل في مجلس الشرب في القرن الحديث لذا فهو يختتم هذا السرد بقوله:

هذا النّعيم فكيف لي بدوامه أنّى يدوم وعيشُهُ قد زالا

وترى الباحثة أن كلاً من الشاعرين قد نجحا في بناء النص الشعري القصصي الذي جمع بين تحولات القص وجماليات الشعر في تكوين فني متماسك التشكيل ومتكامل التأليف، وقد استطاعا على الرغم من سهولة التراكيب وسلاسة الأداء في إحداث الأثر الجمالي في القارئ، فقد استعارا من الشعر لغته الإيحائية التصويرية وإيقاعه المتلائم مع معانيه، ومن القصة عناصرها الدرامية من أحداث، وحركة، وصراع، وعقدة، وحوار درامي. وإن كان الحوار عند أبي نواس أكثر فعالية منه عند مسلم، كما استطاعا من خلال هذه الدراما القصصية أن يظهرا شخصية اللاهي في تلك الفترة متنعماً بكل مظاهرها وأجوائها.

وتضيف الباحثة إلى ذلك أن السرد القصصي الذي وُجِدَ في خمريات كل منهما قد قاد إلى أسلوب مونتاجي ذي طابع اختزالي يمر على المواقف والأحداث مروراً سريعا، بصورة مكثفة وموحية، ويعمد المبدع فيه إلى اقتطاع مشاهد متناثرة من المواقف والأحداث على اختلاف زمانها ومكانها ودمجها ضمن مناخ فني ونفسي موحد، ينهض بقيمتها الدلالية ويمنحها آفاقاً إيحائية متجددة، وبذلك يصبح المونتاج معتمداً على تعاقب الصورة على نحوٍ خاص مستهدفاً نتيجة عاطفية معينة[1].

وللمونتاج دور في كسر زمن السرد، بشكل تصبح فيه المواقف والأحداث لا تخضع للتسلسل التاريخي المنطقي للأشياء، بل تتقاطع وتتزامن رؤية المبدع وأساليبه الدرامية كالتقديم، والتأخير، والإخفاء، والإظهار، والبطء، والإسراع، التي تخلق فضاءً درامياً يتسم بالكثافة والاتحاد، وهذا يَعُدّ تلويناً إيقاعيا ينتقل بالقارئ بين معانٍ متنوعة في محيط الفكرة الأساسية، فيستثير فيها ملكتي التفكير والشعور بتفكر وتشعر في آن واحد[2]، واستثارة هاتين الملكتين توحيان بنهوض القصيدة على الفعل والحركة اللذين يضفيان على آلية الإبداع إيقاعاً درامياً موحياً بطبيعة اللقطات والمشاهد المونتاجية فيثير اهتمام المتلقي لمتابعة نقلاتها الإيحائية.

ومن قصائد الخمر التي ظهر فيها أبو نواس مبدعاً لعدد من اللقطات المونتاجية السريعة، وذلك من خلال صياغة المواقف والأحداث بصورة أكثر كثافة وحيوية؛ ليعبر عن مدى إعجابه بمحبوته الخمر ولكن بطريقة موحية بقوله[3]:

ومَقْرُورٍ مَزَجْتُ له شَـــمـــــولاً   بماءٍ والدُّجَى صعْبُ الجِنابِ
فلمّا أن رفعتُ يدي، فلاحــــــتْ   بوارِقُ نورها بعد اضْطّرابِ
تَزاحفَ، ثُمّ مدَّ يديـــــهِ يرجـــو   وِقاءً، حِين جارَتْ بالتِهابِ
فأبْصَرَ في أنامِلِـــهِ احْـــــمرَاراً،   و ليسَ له لظَى حرّ الشّهابِ

---

(1) ينظر: فضل، صلاح، عين النقد على الزاوية الجديدة، 63

(2) إبراهيم، إبراهيم، الشيخ علي، البناء الفني والتشكيل الدرامي في الشعر السياسي المعاصر، رسالة ماجستير، جامعة المنيا، 1995، 168

(3) الديوان، 62

فقلتُ لـه: رويـــــــــدك إنّ هـذا	**سنا الصّهباءِ من تحت النّقابِ**
فسِلْسِلْها، فسوفَ ترى ســـــروراً،	**فإنّ اللّيْلَ مستورُ الْجَنابِ**
فرَدَّدَ طرفهُ كيما يراهــــــــا،	**فكَلَّ الطّرْفَ من دونِ الحِجابِ**
و مختَلسِ القلوبِ بطَرْفِ ريــــمٍ،	**و جيدَ مهاةِ بُرٍّ ذي هضابِ**
إذا امتُحِنَتْ محاسِنــــــهُ، فأبدَتْ	**غرائِبَ حُسْنِهِ من كلّ بابِ**
تقاصرتِ العيونُ له، وأغــــفتْ	**عن اللّحَظاتِ خاضعةَ الرّقابِ**
له لقبٌ يليـــــــقُ بناطقيهِ	**بديعٌ، ليس يُعجَمُ في الكتابِ**
يقالُ له : المعلّلُ، وهو عنــــدي	**كما قالوا، وذاك من الصّوابِ**
يعلّلنا بصافيةٍ ووجـــــــهٍ،	**كبدرٍ لاح من خلل الســـحابِ**

فالشاعر في هذه الصور الفنية لا يظهر للمتلقي بأنه أمام أحداث مرتبة ترتيباً زمانياً، بل أمام مشاهد فنية يغلب عيلها الطابع المونتاجي، فالخمر وضوؤها في مفهوم أبي نواس أصبحت رمزاً يستدعي به أموراً كثيرة، لأنها هي المسلية للهموم المخففة عنه.

فضوء الخمر ← أصبح باعثاً للحركة ← الحركة ↓ ولّدت النظرات ← قادت إلى ← الإعجاب

ويأتي بعد ذلك كسر التوقع عند أبي نواس، فاحمرار اليدين عند هذا المقرور ليس سببه حرارة الجسد التي تولدت عنده نتيجة الدفء، بل هو نتيجة سنا الخمر الذي انبعث شعاعها قوياً في المكان، لدرجة أن هذا الضوء قادرٌ على قتل البرودة، وما البرودة التي أرادها الشاعر– كما ترى الباحثة – إلا شعوره الحاد بعقم المصير وضآلة قدر الدنيا في نظره، فتغدو خمرته بذلك رمزاً للاستسلام والهرب من الدنيا وما تفعله بشاربها من صحوةٍ في نظره هي مواجهة وتحديق بوجه الحياة الكالح المريض، لذا فقد اختار صفة المعلل للساقي وهو في عمله يعلل الآخرين، بما يقدمه لهم فينسون معه الحياة التي ملأتهم همّاً.

وقد رسم مسلم عدداً من المشاهد واللقطات الفنية المتتابعة التي تتسم بالحركة والتكثيف حيث يقول[1]:

وسادةٍ ســــــــراة	**ما فيهم مســــــودُ**
كلهم جليـــــــــدٌ	**ما فيهمُ جريـــــــدُ**
بانَ السّفاهُ عنهــمُ	**فرأيهم سديــــــــدُ**
يسقون صفوَ راحٍ	**لذيذها موجــــــودُ**
كانت بعهد نـــوحٍ	**وهم لها جنـــــودُ**
حتى إذا أبيـــــدوا	**أورثها ثمـــــــودُ**
شمسيةٌ شمـــــولٌ	**شيطانها مريـــــدُ**
من عَمَلِ النَصارى	**لم تغذُها اليهــــودُ**
وعندنا غـــــزالٌ	**بطرفه يصيـــــــدُ**
مبتّلٌ غريـــــــرٌ	**تُزْهى به العقـــودُ**
حتى كأنّه مــــن	**غُرّته بليـــــــــدُ**
فلم يزل يسقينــــا	**وعيشنا رغيــــدُ**
مدامةً لها فـــــــي	**خدودنا تَوْريـــــدُ**
كأنّ شاربيهـــــا	**في سوقهم قيــــودُ**
حتى انثنت عيونٌ	**واحمرّت الخـــــدود**

[1] الديوان، 197

في مجلس نضيـــــــــرٍ	**يزينه الشهـــــــــود**
غطارفٌ كـــــــــــرامٌ	**بيضُ الوجوه صـــيدُ**
من فوقهم أطيــــــارٌ	**صياحها تغريــــــدُ**
وتحتهم جنـــــــــانٌ	**نباتها نضيــــــدُ**
أكواسهم مـــــــلاءٌ	**طافحةٌ ركـــــــودُ**
قد قُلّدتْ بــــــــآسٍ	**فزانها التقليــــــدُ**
مثل بنات مـــــــاءٍ	**أفزعها الرعــــــودُ**
فمرةً ركـــــــــوعٌ	**ومرة سجـــــــودُ**
وعندهم دفـــــــافٌ	**وزامرٌ وعـــــــودُ**
خاضوا ببحرِ قصـــفٍ	**تجرى له مـــــدودُ**
حتى انتشوا وقامـــوا	**مجلسهم محمـــودُ**
من قال مثلَ هـــــذا	**فإنّه سعيــــــــدُ**
هذا الخلودُ عنــــــدي	**لو دام لي الخلــودُ**

لقد اعتمد التشكيل المونتاجي عند مسلم على الصور الحسية البصرية والسمعية والشمية والذوقية والحركية، وجمع بينها في صورة واحدة يتحسّسها المتلقي في أشكال بصرية متعددة بدءاً بـ:

1. **هيبةُ من جاؤوا إلى الشرب. (بصرية)**
2. **لذة الخمر وطيب طعمها. (ذوقية)**
3. **نعومة الساقي وحسن مظهره. (لمسية+بصرية)**
4. **أثر الخمر على شاربيها واستسلامهم لها. (حركية)**

5. حالة الكؤوس وقد امتلأت خمراً. (بصرية+حركية)

6. الموسيقا التي عمّت المكان. (سمعية)

ومثل هذا التكيف في اللقطات المونتاجية وما يوحى به من إيقاع، وحركة، وانتقال للرؤية، وتصوير للمواقف بلغة شعرية يعمل على تصاعد الحس الدرامي وتوسيع ظلاله داخل النص،فهو يلحق الصورة بالصورة ليحقق غايته البنائية.

لقد ساعدت هذه الأساليب على عكس مكنون النفس وصراعها وتوترها، وكشف عن حقيقة العالم الذي يحتوي الشاعرين، كما تبين قدرة الشاعرين على مداخلة الفنون بعضها بعضاً مع إبقاء السمة الرئيسة للفن الشعري غالبة دون أن تفقد القصيدة وحدتها العضوية أو أسلوبها الشعري.

كما أن هذه الصور تطلع القارئ على واقع تقمص الحالات النفسية والمشاهد بالصور الفنية التي تتجلى للشاعر، فأبو نواس مثلاً لطالما شاهد الحكواتيين في العصر العباسي ،وهم يعقدون المجالس والحلقات أمام المساجد والمقاهي، وهم يمضون في تلاوة ما يحفظونه من القصص القديمة، فترسّبت هذه الملاحظة في ذهنه وقعر ضميره دون أن يأبه لها، حتى إذا أراد أن يصور المعنى الذي يتمثله من قدم الخمر، كان ذلك الكامن في مخيلته متوحداً مع المعنى الذي أراد فالشاعر لا يعبر عن عصره بأسلوب قسري واعٍ مدرك، بل بصورة غير مباشرة، تُخْطَف من خلال الحدس الذي يجمع مادة التعبير من واقع البيئة والعصر[1].

- **دور اللغة في تشكيل الصورة الشعرية**

تمثل الكلمة اللبنة الأولى في أي بناء شعري، لأنّها تمثل المثير الذي يوقظ فينا الصور، وهي تعطينا الإحساس بإيقاع الشعر، ولغة الشعر هي لغة الانفعال والوجدان، لذلك فهي لغة

---

[1] ينظر: حاوي،إيليا،فن الشعر الخمري وتطوره عند العرب، 231

إيحائية جمالية، إيحائية؛ لأنها تثير فينا الإحساس بالصور ،وجمالية؛ لأنها تستخدم الألفاظ مجازياً في نسق معين تصبح فيه الكلمة مغايرة لمعناهاالمعجمي[1].

واللغة أداة تعبير عن الوجود و رمز له في آن، فهي إدراك حسي للأشياء وتجريد لها، وهي محاكاة للطبيعة ومجموعة رموز دالة على الأفعال والأشياء؛ لأنها تحاكي وتصور وترمز. والكلمة في اللغة الشعرية تكتسب معنى جديداً، فهي تتقد معنى وظِلاًّ، و طاقة دينامية من الحياة والحركة والإيقاع والإيحاء تستمد قوتها من كونها تتجاوز العادي المألوف؛ لتستبق الزمن المباشر بكثافتها الرؤيوية وأبعادها الجديدة فهي تبتعد عن النزعة التقريرية المسطحة التي من خصائصها نقل الفكرة نقلاً نثرياً مباشراً ينتفي معه الأدب جوهر الفنية في الشعر الذي هو جوهر رؤيوي قبل كل شيء[2]، فالشعر يوحي بالصور والأشكال عن المحتوى سواءاً أإحساساً كان أم فكرةً أم معنى، والكلمة هي أداة هذا التعبير.

واللغة الشعرية طاقة سحرية تنفرد عن مفردات اللغة التي ترد حشواً لتسعف المعنى فارغة من كل طاقة شعورية، والكلمة الساحرة هي تلك الكلمة التي يكون وراء حروفها ومقاطعها دم خاص ودورة حياتية خاصة [3].

وفي تصوير الخمر اختار أبو نواس ألفاظاً تتوافق وتعبيره عن الإعجاب الشديد بها حيث يقول[4].

كالمسك إن بُزِلَتْ والسَّبك إن سُكِبَتْ تحكي، إذا مُزِجتْ، إكليل مرجـــان

صهباءُ صافيةٌ، عذراءُ ناصـــعـــةٌ للسّقمِ دافعةٌ من كرْمِ دهقـــــــان

فلألأت في حوافي الكأس من يـــده مثلَ اليواقيتِ مِنْ مثنى ووحـــدانِ

---

(1) ينظر: الشّناوي، علي الغريب، الصورة الشعرية عند الأعمى التطليلي، 281

(2) ميشال، عاصى، دراسات منهجية في النقد، 59

(3) أدونيس، مقدمة للشعر العربي، 79

(4) الديوان، 395، 396

لقد اختار الشاعر لوصف خمرته الألفاظ التي تتناسب وذلك، فنكهتها تطيبُ إن شكت بالبزال، وتبدو سبائك ذهبية أن صُبّت، وتكون أكاليل ياقوت ومرجان إن مزجت، وشكلت عقداً على حوافي الكؤوس، فهذا التشبيه له قيمة، لأن الشاعر يكشف مشاهدَ وصوراً تتشابه مع المشبه به، وهو بذلك يعبر عن شعلة النفس.

وتؤدي المقاطع الصوتية المتناسقة دوراً في هذه الصورة الحدقية المتلاحقة، وهي تتوافق والحركة النفسية لأبي نواس، فهو التسجيع داخل البيت الواحد:

صهباء صافية، عذراء ناصعة، للسقم دافعة

المسك إن بزلت، السبك إن سكبت، تحكي إذا مزجت.

لقد ساعدت هذه الألفاظ في الوقوف على موقف الشاعر من الحياة التي يريد، فالخمر عنوان حياته التي اختارها له ولكنها حياة صافية نقية ناصعة تخلو من الآلام والهموم التي تعتري معيشة أي إنسان لذا فقد جعلها الشاعر ناطقة تحاكيه وتخفف عنه همومه.

ويضاف إلى ذلك أن الألفاظ التي وظفها الشاعر في هذه الصورة تبين وجوها من معطيات الحضارة العباسية حيث التجارة والصيرفة التي تعاطاها أهل الصين في المجتمع العباسي، وإلى جانب ذلك فإن إشاعة ألوان اللذائذ هي مظاهر حضارية ونتائج مدنية شجعتها السياسية الشعوبية لتقويض المجتمع الإسلامي الذي عرف بالتزامه.

كما أنّ ذكره لكلمة(دهقان) وهي كلمة فارسية وتعني تاجر الخمر، تشير إلى أنّ المفردات الأعجمية قد أخذت طريقها إلى القصيدة الخمرية عند الشاعر.

ويلجأ أبو نواس إلى استخدام ألفاظ تعكس الواقع وتصوره تصويراً حياً من مثل قوله[1]:

ويُبْدي لنا من جوفها مسُّ مَزْجِها ... كألسنة الحيّات تبدو من الذعـــر

لدينا أباريقٌ، كأنَّ رقابهـــــــا ... رقاب كراكِيٍّ نَظَرْن إلى صَقْـــر

---

(1) الديوان، 188

منصَّبةٌ قد قدّمتها سقاتنـــــــــا   وريحاننا شـــمُّ الخدودِ إلى النّحرِ

إنه تشبيه صريح بعض أركانه ظاهرة واضحة، والشاعر هنا يلتقط أوجه الشبه الحسية بين أمرين مختلفين وهما: طول الرقاب واغبرار اللون، وهذا يدل على الخمر المعتقة، والذنب المستور الذي يدل على أنّ الأباريق لا تقوم على ركائز. كما يشبه الشاعر في البيت الأول ما يتصاعد عند فرج الخمر بالماء بألسنة الحيات التي تخرجها من الخوف على حياتها عند تعرّضها للخطر. فالشاعر يحترم حدود المشاهد الخارجية لما يراه، لم يكسر هندستها وإنما استلهمها من خلال رؤية واقعية، فجاءت الصورة، صورة الأباريق ومعادلاتها حدقية محسوسة، والألفاظ التي استخدمها الشاعر في صورته قد قدمت للمتلقي شكلاً هندسياً معيناً يتخيله واقعاً أمامه.

وتصبح لغة البرهان والتفسير من الأسس التي اعتمدها أبو نواس قي تشكيل الصور الشعرية حيث يقول[1]:

رقّت عن اللّمس فهي كالقمر الـ   ـطّالع في الماء فات من نظرا

تقول خمرٌ فحين تحدرهـــــــــا   من فم إبريقها إذا انحـــــدرا

فالقارئ يفهم من هذين البيتين أن خمر أبي نواس خمر لطيفة لا تدرك باللمس، وقد عبّر الشاعر عن ذلك بصورة القمر المنعكسة في الماء يراها الناظر إليها ولا يستطيع أن يتلمسها بيده، وهذه صورة عقلية تلبستها الفكرة ووظيفتها التدليل والتفسير والبرهان، وهي تؤكد مدى لطافة الخمرة ورقتها، فالإنسان العادي لا يمكن له أن يتوصل إلى رقتها ولا حتى الحاذق بها،فالرقة أمْرٌ معنوي لا يمكن إدراكه بالحواس الخمس، ولذا فإن أبا نواس يعلي من شأن خمرته ،ويجعلها في مرتبة عالية، إنها القداسة التي يسعى لها الشاعر لتصبح بتلك الصفة الخاصة لخمرته المعشوقة فهو يقول [2]:-

قلت شعاعٌ، فكيف أشربـــها   لَوْ كانَ خمراً لأ برزت كـــــدرا

---

(1) الديوان، 208

(2) نفسه: 208

حتى إذا ذُقْتُهـــا خررتُ لها　　　بعد مجالِ الظنون مُـــنْعَفِرا

ومن الأمثلة أيضاً على توظيف الحجة في شعر أبي نواس قوله[1]:

دَعْ عَنْك لومي فإن اللّوم إغراءُ　　　وداوني بالتي كانَتْ هي الـــدّاءُ

فالقارئ لهذا البيت بشكل سريع قد يفهم المعنى العام فيه، ولكنه لن يفهم القصد من ورائه كما أراد أبو نواس إلاّ إذا قرأه بتأملٍ، وهذا الأمر بحاجةٍ إلى التأمل واستطلاع الأسباب البعيدة من وراء النتائج الظاهرة فامتناع الشيء الذي يتوق المرء إليه يجعله أكثر شوقاً للحظوة به، وهكذا فإنّ أبا نواس يحوّل المعنى القديم الشائع ويجعل له مبرراً نفسياً، أفاده من قدرة العقل العباسي على تداول الأمور الذهنية والتحديق بها وتفصيلها ،ولعل هذا مظهر من مظاهر تأثير الفلسفة على نفسية الشعراء العباسين وانعكاس ذلك على شعرهم. وتظهر روح البديع في الشطر الثاني من البيت وهذا فيه نزعة التأثر بالمعاني المدهشة، ومع ذلك فإن المرء الذي يشقى لتعذر أحد الأمور عليه فإنه لا يمكن أن يتحرر من وطأة العذاب، إلا إذا حقق هذا الأمر ونال مبتغاه وهذا ما أراده الشاعر[2].

فأحسن بها شيخوخةً في إنائهـــــــا　　　وألطِفْ بها بين المفاصـل والعظمِ

تغازلُ عقل المرء قبل ابتسامـــــــــه　　　وتخدعه عن لبِّهِ وعن الحِلْـــــمِ

وعنــه يسيـــــل الهَــــــمَّ أول أولاً　　　وإِنْ كانَ مسجور الجوانح بالهــمِّ

وينساق للجدوى وإن كان ممسكـــــاً　　　ويُظْهِر إكثارا وإن كان ذا عـــدمِ

كذاك علمتُ الرّاح، ما الغيث في الظّما　　　بأنفعَ منها في الطبيعةِ والجســمِ

لقد عرض الشاعر في هذه الأبيات ألطف وجوه الخمرة وأرقها وبيّن سريانها في الجسم، فبعد أن ذكر لونها الياقوتي، جعلها إنسانة تلين المفاصل والعظام، وتغازل العقول وتخدعها، ثم تكشط عن نفسه الهم شيئا فشيئاً، ثم تدفع شاربها إلى الكرم إن كان بخيلاً، ثم يخرج الشاعر من ذلك بنتيجة وهي أنّ هذا الشراب يعلّم الكرم، وينفع الجسم والنفس كما ينفع الغيث الظمآن من

---

(1) الديوان: 9

(2) نفسه، 361

نبات أو حيوان. ولعل تشخيصه للخمرة كان ذا دورٍ في تأكيد هذا المعنى حين جعلها ساحرة قادرة على جذب الآخرين لها وسلب عقولهم وتغيير أفكارهم. وكأنّ الشاعر بهذه اللغة التشخيصية لا يقف عند لونها أو كأسها أو إشعاعها فحسب بل يتعدّاه في معناها ورمزها؛ ليتحدى معنى الحياة الذي لا يدركه المرء حتى بالظن أو الحدس.

وإذا كان الشاعر يستخدم الألفاظ التي تعكس سعة ثقافته واطلاعه فإن أبا نواس قدم للقارئ أبياتا تكشف تأثره بفكرة التصوف حيث يقول[1]:

حتى إذا مات كـــل ذام وخلّص السِّرَّ والنـــجار

عادت إلى جوهر لـطيف عيان موجوده ضمــــار

كَأنَّ في كأسها سرابـــاً تخيّله المهمه القفــــار

فالروح جاءت من عالم روحاني إلى عالم مادي، وهي ما زالت تحاول التحرر من عالم المادة للتحول إلى عالم الروح عالم الجوهر.

وبذلك يمكن القول: إن أبا نواس استطاع بألفاظه المختارة التي وظفها في التعبير عن رؤيته لخمرته أن يحرر المفردات من طبيعتها المجردة الجامدة، ويجعل منها ألفاظاً موحية،وغدت صوره وتراكيبه مرآة لألفاظه التي تولدت فيها الأخيلة والمشاهد لتعبّر عن المخزون الفكري الكامن في نفس الشاعر.

وتعدّ الألفاظ عند مسلم كذلك ركيزة أساسية سعى الشاعر إلى توظيفها في النص توظيفاً مناسباً وملائماً لغرضه الذي يسعى من أجله، ولعل الشاعر كان محسناً في استخدامه لألفاظه التي بناها على طريقة التقابل، فتوظيفه للطباق في صوره الشعرية أسهم في التأثير على المتلقي، وجعله جزءاً مشاركاً للشاعر في حياته اللاهية ومن ذلك قوله[2]:

ولربّ يوم للصّبا قصّرتـــــــه بالمُلْهياتِ وقد يكونُ طويلا

---

(1) الديوان، 167

(2) الديوان: 56

وسلافةٍ صهباءَ بِنْتَ سلافـــةٍ صفراء لما تُعْصَر التسليــلا

أختان واحدة هي ابنة أختهــا كلتاهما تدع الصحيح عليلا

لا تَسْقِني الماء القراح وهاتها عذراء صافية الأديم شمولا

فالتقابل كشف طريقة تعامل الشاعر مع الأيام على الرغم من طولها زمانياً، وكأنه يقدّم الحلول للقارئ من خلال فكرة اللذة والمتعة المتحققة بالشراب، فاليوم الطويل يغدو قصيراً إذا ما كانت هناك وسيلة لذلك وهي اللهو، إنه الحل لكل الهموم، والخمر شكل من أشكال اللهو التي تُعِلّ المرء وتسلب منه عافيته ويتوهم أنها سبب سعادته.

لذا فإنّ الشاعر يؤكد في أمره قائلاً (وهاتها) رغبته الجامحة في معاقرة الخمر النقية الصافية التي هي سبب في حالة الاستسلام والخضوع التي تقود إلى السُكْر حيث يقول [(1)]:

قُتِلَتْ وعاجَلَها المديرُ فلم تَفِظْ فإذا به قد صيّرته قتيلا

إن هذا التقابل يكشف حالة التحول التي تصيب شارب الخمر، فتحوّل صفاته من حالة مكروهةٍ إلى محمودة حيث يقول[(2)]:

تَصَدُّ بنفس المرء عَمّا يغمّهُ وتنطق بالمعروف ألسنة البخل

إن النفس البشرية وبعد أن أصبحت مستسلمة للخمر، قد تبدلت، فمن بُخْل وقلةِ عطاء، إلى معروف وحسن سخاء، إنها الخمر ذلك المشروب الآسر للعقول والقلوب.

وروح السخرية من الواقع والحياة حاضرة في خمريات أبي نواس، فحين يهيم الناس في الوقوف على الأطلال وبكاء الديار، ينشغل هو بمعشوقته الخمر ،حيث يقول[(3)]:

راح الشقيُّ على الربوع يهيمُ والرّاحُ في راحتي ،ورحتُ أهيمُ

---

(1) الديوان: 58

(2) نفسه: 36

(3) نفسه: 357

ولم تَبْدُ مثل هذه الروح الساخرة عند مسلم، فقد تحدث عن الخمر وتأثيرها الحاد قائلاً[1]:

أماتت نفوساً من حياة قريبةٍ وفاتت فلم تطلب بتبلٍ ولا ذحلِ

إن مسلماً يتسلط على كلماته ومعانيه وصوره ،فلا تقصير فيها، بل ضبطٌ وإحكام، إذْ يصور الخمرة قاتلة قاصداً من ذلك بيان قوة تأثيرها بألفاظ ترتبط بذلك المعنى ارتباطاً وثيقاً، ولكنه من ناحية أخرى يفيد من تراثه الفني الذي يكشف ارتباطه وتعلقه بالماضي العربي حتى وإن كان ذلك مخفياً، ويتجلى ذلك في استحضاره لألفاظ ارتبطت بالبيئة العربية من مثل القتل والثأر وطلب الدم بالدم.

وخمر أبي نواس إلهية تستحق الوصول إليها بأرق الألفاظ وأسهلها؛ لأنها المعشوقة التي لا تشبه أحداً في صفاتها، أما خمر مسلم فخمر أرضية واقعية، تُزرَعُ في الكروم، وتنال حظّها من الشمس؛ لتكون كما يستحقها الشاربون لذلك فهو يقدم صورته بألفاظ ليست بعيدة عن الخيال حيث يقول [2]:

وقهوةٍ من بناتِ الكَرْمِ صــــــــافيةً صهبا يهودية أربابها العــــــرَبُ

تُنْمي إلى الشّمس في إغذائها ولها مِن الرضاعة في حرِّ الهجير أبُ

حمراء إنْ برزَتْ صفراء إن مُزِجــتْ كَأنّ فيها شرار النار تلتــــــهبُ

مُحَمّرة كفّ ساقيها بحُمــــــــرَتها كأنّما هو بالفِرْصاد مُخْتَــــضبُ

ويوظف مسلم التشخيص في تصويره لخمرته حيث يقول[3]:

وقهوةٍ شمــولٍ منشؤها السوادُ

---

(1) الديوان: 38

(2) نفسه: 227

(3) اليوان: 241

حليّها مِنْ ماء ولبسُها الإزبادُ

إذا دنت مِن نارٍ جلّلها ارتـعاد

وعلى الرغم من أنّ الشاعر يقدم ألفاظاً يشخص فيها خمرته، حين يجعلها كائناً حيّا لها مكان تنشأ فيه، وتتزين وتصاب بالخوف إذا اقتربت من النار إلاّ أن هذا التشخيص – كما ترى الباحثة – لا يصل في درجته إلى قوة التشخيص الذي منحه أبو نواس لخمرته، فخمر أبي نواس هي المعادِلُ النفسي لحياة لا يرغب بها أبو نواس ويبحث عن البديل، فيجده في الخمرة المقدسة الطاهرة النقيّة(نموذج المرأة المخلصة الطاهرة النقية)، أما خمر مسلم فَدَرْبٌ من دروب اللهو التي سلكها كما سلكها آخرون قبله؛ لتحلو بها لحظات اللقاء بينه وبين المرأة التي أَحَبّ، فهما ينصهران معاً ليكوّنا معادل مسلم النفسي العاشق للنساء صريع الغواني ،وتصبح لفظة الخمر في صوره الشعرية السبيل لمعرفة علاقته بالمرأة ،فإن وُجِدَت المرأة أغنته عن الخمرة التي يريد حيث يقول [(1)]:

إنْ كُنتِ تَسْقين غير الرّاح فاسقيني كأساً ألذّ بها من فيك تشفيني

عيناكِ راحي، وريحاني حديثُك لي ولونُ خدّيك لونُ الوَرْدِ يكفيني

إذا نهاني عن شُرْب الـطّلا حَرَجٌ فَخَمْرَ عَيْنَيك يُغْنيني ويُجزيني

لقد أدرك أبو نواس ومسلم قيمة الكلمة، فهي لم تُعد وسيلة للنقل والتصوير، بل أصبحت حدسية ثاقبة متفردة تتجاوز وتضيف، تثير وتفاجئ وتدهش، فالشعر جعل اللغة تقول ما لم تتعلم أن تقوله، فلغة الشعر ليست لغة تعبير بقدر ما هي لغة خلق ... الكلمة في الشعر رحم لخصب جديد.

لقد أحسن كلٌ منهما اختيار الألفاظ واستغلالها، وحاكا منها صوراً لافتة، وكانا بارعين في اختيار الكلمة المناسبة التي تصور مواقفهما الشعورية، ولعل مرد ذلك تلك الثقافة الواسعة التي ظهرت في شعريهما الخمري، وقد تراوحت ألفاظهما بين السهولة حيناً والارتقاء بها أحياناً أخرى، وقد سلمت الألفاظ من الغرابة والتعقيد اللفظي.

---

(1) الديوان: 343

الانزياح

وتجلياته في خمريات أبي نواس ومسلم بن الوليد

تعريف الانزياح

أخذ مفهوم الانزياح حيزا مهماً في مجال الدراسات اللسانية والأسلوبية؛ لما له من أثر بالغٍ في تشكيل جماليات النص الأدبي، فما المقصود بالانزياح؟ وكيف تم توظيفه في خمريات أبي نواس ومسلم ليوسعا الدائرة الدلالية في نصوصهما؟

مفهوم الانزياح مفهوم تجاذبته وتعلقت بدائرته مصطلحات وأوصاف كثيرة، ومن البدهيّ أن تتفاوت فيما بينها تفاوتا كبيراً، ولكن كثرتها تلفت النظر حقا، فهي ليست بطارئة في الكتب العربية فحسب، بل إنها غربية المنشأ أصلاً وقد أشار إليها خوسيه ايفانكوس إشارة سريعة[1]،وقد ظهر هذا المسمى في لغات عِدَّة، ففي الفرنسية عُرِف بـ(Ecart) وفي الانجليزية (Deviation)وفي الألمانية (Abweichung)[2].

وقد تتبع عبد السلام المسدي طائفة من تلك المصطلحات، أوردها في كتابه ذاكراً أمام كل واحدٍ منها أصله الفرنسي وصاحبه من مثل التجاوز لفاليري، والانحراف لسبيزر، والاختلال لويلك ووارين وغيرهم[3]، ولعل في مثل هذه الكثرة دلالة على أهمية هذا المفهوم وتأصله في الدراسات الغربية قبل العربية، وعلى الرغم من تعدد المسميات إلاّ أنها تلتقي جميعاً على مضمون واحد وهو أن الانزياح انتهاك متعمد للعرف اللغوي بابتعاد الكلام عن نسقه المألوف وهو حَدَثُ لغوي يظهر في تشكيل الكلام وصياغته ويمكن به التعرف على الأسلوب الأدبي بل يمكن عدّه الأسلوب الأدبي ذاته، فالانزياح يعني خروج التعبير عن السائد أو المتعارف عليه قياساً في الاستعمال رؤية ولغة وصياغة وتركيب[4].

لقد ذهب جلّ النقاد الأسلوبيين ،وعلى رأسهم الناقد الفرنسي جون كوهن إلى كشف ملامح الاختلاف بين الأساليب بدءاً بمدى انحراف الكتاب عن النمط المألوف والطقوس

---

(1) ينظر: نظرية اللغة الأدبية،تر: حامد أبو أحمد، 28

(2) ينظر: ربابعة، موسى، الانحراف مصطلحات نقدية، مجلة موتة للبحوث والدراسات، مج (10)، ع(4)، 1995، 147

(3) ينظر: الأسلوب والأسلوبية، 100- 101

(4) اليافي، نعيم ،أطياف الوجه الواحد ، 92

المتداولة في الكتابة في سياق نصوصهم الإبداعية ،إذِ إن الأسلوب هو كل ما ليس شائعاً ولا عادياً ولا مطابقاً للمعيار المألوف ...إنه انزياح بالنسبة لمعيار أي إنه خطأ ولكنه خطأ مقصود ومحمود تنزع النفس إليه ما دام يحمل جمالاً فنياً[1].

فالانزياح في المفهوم الأسلوبي هو قدرة المبدع على انتهاك واختراق المتناول المألوف، سواء أكان هذا الاختراق صوتياً أم صرفياً أم نحوياً أم معجمياً أم دلالياً، ومن ثم يحقق النص انزياحاً بالنسبة إلى معيار مُتواضع عليه، لذا تبقى البلاغية هي التي تسمح بهذه الخلخلات اللغوية ضمن النصوص، بحملها من النفعية البلاغية إلى الفنية الجمالية، وهذا كله وفقاً لأفكار وتداعيات خاصة في أطر أمنية ومواقف محدودة تمليها طبيعة المواضيع المتناولة ضمن النصوص حيث إنه من غير المجدي حصر الكلام في تكرار جمل جاهزة ،فكل واحدٍ يستعمل اللغة لأجل التعبير عن فكرة خاصة في لحظة معينة، يستلزم ذلك حرية الكلام، واستقلالية الخوض فيه و بارتياح في رحاب لغة فنية أدبية تجعل الجمالية والتأثير غايتيها[2].

وقد فطن النقاد القدماء إلى هذه الظاهرة الأسلوبية،ومن أولئك الذين أشاروا لها في مؤلفاتهم ابن جني،والقاضي الجرجاني وابن الأثير، ويكتشف الدارس من خلال مؤلفاتهم أنّ الانزياح تقنية فنية يستخدمها الشعراء للتعبير عن تجاربهم الشعورية، ولم يكن خاصاً بشعراء عصر معين، أما تجليّات الانزياح، فتتبدى في الاستعارة وبخاصة التشخيص، وتراسل الحواس، والتضاد، والتقديم، والتأخير في التراكيب ، ولهذا فإن القدماء يلتقون في إشارتهم للانزياح على أنه شكلُ من أشكال التوسع في الكلام[3].

وقد كُتِبَ لهذا المصطلح أن يشيع في كتابات كثير من الباحثين، ولكن استعماله لَمِ يَخْلُ من اضطراب أسبابه.ومع ذلك فإن هناك إجماع على أن النص الأدبي ينزع إلى تحقيق هويته من خلال الاختلاف عن الخطاب الشائع، والتعالي على مرتكزات التعبير التقليدي مستتكفاً بذلك

---

(1) كوهن، جوهن، بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الوالي ومحمد العمري، 15.

(2) نفسه،والصفحة نفسها

(3) ينظر: الخصائص،تحقيق: محمد علي النجار،442/2–444 الوساطةبين المتنبي وخصومه، تحقيق: أبي الفضل البجاوي، 428، المثل السائر2/ 78– 82

عن كل ما هو ثابت، كأنه يؤسس ذاته وجماليته في تمرده عن التأثير القواعدي/ النحوي والتواصل اللساني، فيتحول إلى مغامرة داخل اللغة تهشم عناصرها ثم تعيد بناءها في حلة جديدة وهكذا يعدو النص الأدبي لغة خاصة ضمن اللغة العامة ،وخطاباً غير عادي ضمن الخطابات التواصلية الفعالة، والمصطلحات العديدة التي ظهرت لتبحث عن خصائص هذا الكائن اللغوي المتميز ومنها الانحراف حيث الانحراف بأسلوب الخطاب عن السنن اللغوية الشائعة [(1)].

إن الألفاظ موجودة قبل الشعر كمواد أولية، لكن الشعر ينسقها وينظمها بطريقة ما بحيث يخرجها عن عادتها ليجعلها بالتواشج مع سواها شعرية متميزة وذلك بطريقة التركيب وبالمساق الذي تتردد فيه وذلك بواسطة الخلق التصويري الذي يكون معادلاً لانفعال الشاعر، هذا الانفعال الذي يحث الخيال على إعادة تحليل البناء اللغوي وتركيبه، وذلك ببث حيوية مخصبة في الحياة الجميلة الهادئة الزاهية في أعراف تلك العلاقات التي يزيل عنها رتابتها وينفض نمطيّتها بعد أن فقدت اللغة مجازها اللصيق بها في نشأتها الأولى[(2)].

وهناك عَددٌ من العناصر التي تسهم في تحفيز ذاكرة الكلمات من أهمها طبيعة تركيب الجملة والاستخدام الشعري للغة كطاقات وقوى توجه مسير العبارة وتؤثر بفضل تسلسل أنغامها غير العادية تأثيراً سحرياً غير عادي ،وهذا التأثير يساهم بالمقدار نفسه في خلق الإحساس بالموقف الشعري أو التجربة الشعرية[(3)] كما أن للغة الشعر القدرة على الإيحائة بما لا تستطيع اللغة العادية أن تقوله، فالأدب يوجد بقدر ما ينجح في قوله، ولو كان يعني ما تعنيه اللغة العادية، لم يكن مبرر لوجوده [(4)].

ولكن خصوصية استعمال الشعر للغة والدعوة للانزياح، وتميز لغة كل مبدع من سواه لا يعني أنه يهدمها؛ لأن ما يتغير هو معجم اللغة نظراً لارتباط اللغة بنشاط الإنسان الإنتاجي في كل مجالات عمله دون استثناء، أما نظام القواعد فلا يتغير إلا ببطء شديد نحو تحسين القواعد

[(1)] السد، نور الدين،الأسلوبية وتحليل الخطاب، 186/1

[(2)] عيد، رجاء، لغة الشعر، 114

[(3)] الورقي، سعيد،لغة الشعر العربي الحديث،67

[(4)] فضل، صلاح، نظرية البنائية في النقد الأدبي، 316

وأحكامها مجدداً. فكل عمل أدبي هو مجرد انتقاء من لغة معينة على أن لا يفهم الانتقاء أنه انتقاء من أشياء جاهزة بل هو خلق خاص[1].

وقد عَرّف أحمد أمين الأسلوب بأنه اختيار الكلام بما يتناسب مع مقاصد صاحبه [2]، وفي الاختيار تتحقق القيمة الأسلوبية للنص الشعري بفضل ابتعاده عن المستوى العادي للغة فالمستوى الأول شرط لتحقيق المستوى الثاني، وقد أكد محمد كنوني أن دراسة الانزياح تحتاج إلى الإلمام بمستويين متلازمين وهما: المستوى الجمالي والمستوى المعرفي؛ إذ إن أغلب المقاربات الأسلوبية والشعرية، تقف عند حدود المستوى الأول في اعتبار اللغة الشعرية انزياحاً عن معيار اللغة الطبيعية، وتنتج دلالتها بطريقة مختلفة تتوخى من ورائها تحقيق أكبر قدر من الإثارة الجمالية [3].

فطريقة استعمال كل مبدع للألفاظ هي التي تخلق أسلوبه الخاص ، ذلك أن الأسلوب الخاص بهذا المبدع أو ذاك هو حصيلة مجموعة من العمليات الذهنية والفكرية والثقافية وطريقة التناول والمقدرة على التعرف إلى التشابه للوصول إلى التميز ، فلغة الأدب تقوم باستغلال بنى اللغة بكثير من التعمّد والتنظيم، فمفردات اللغة وتراكيبها وموادها الصوتية والمعجمية هي المادة الأولية، ومن الممكن للمبدع أن يصنع نصاً متفرداً ، مستعيناً بالإلهام الذي هو مفتاحه لذلك، إلا أنّ التهذيب والثقافة والوعي هي التي تساهم في تميّز هذا النص من سواه وأي خلل بين العناصر اللغوية والتصويرية والإيقاعية سيخفف من شعرية الخطاب وتفرده، إذْ شعريته تنبع من تعانق التراكيب المميزة مع العناصر الأخرى، والمبدع الحاذق هو الذي يسخِّر إمكانات اللغة ويتلاعب بتراكيبها مما يمنح نصه خصوصية شعرية تجعله يتميز من غيره من النصوص.

وللانزياح إضافة إلى كونه عامل تميز للخطاب الأدبي، دورٌ جمالي كبير يسهم في لفت انتباه المتلقي ،ومن ثم التأثير فيه وتوصيل الرسالة التي يريدها الخطاب، فالتفاعل ضروري ومهم بين العناصر المنزاحة والعادية ؛لأن هذه العناصر دون تفاعلها لا أهمية لها، بل قد تكون عوامل

---

[1] الأسعد،محمد ،مقالة في اللغة الشعرية، 40

[2] النقد الأدبي ، 75

[3] اللغة الشعرية،دراسة في شعر حميد سعيد، 25

معيقة لشعرية الخطاب، صحيح أن الجزء مهم لكن هذا الجزء يستمد أهميته من تفاعله مع الأجزاء الأخرى، والتفاعل يُنْتِج تغيّراً في طبيعة المواد المتفاعلة والإطار الذي تنتمي إليه، مما يخلق لها سمات جديدة ووظائف جديدة تكون مميزة للخطاب الشعري.

فالنص يمثل البؤرة التي تنطلق منها الدراسة، وتنتهي عند الذات الشاعرة ومدى استجابتها للانفعالات النفسية وما يرافقها من انزياحات عن القواعد المألوفة، وهذا المنهج في تقويم النصوص وتحليلها هو منهج الأسلوبية التعبيرية التي تجعل من التعبير فعلاً يعبر عن الفكر بواسطة اللغة [1]، والنص بمتغيراته يمثل حالة انعكاس لما يمرّ به المبدع من متغيرات نفسية، الأمر الذي يعني أن المتغيرات الطارئة على القواعد منبعثة من الذات ومنعكسة على النص الإبداعي .

ومهمة القارئ استكشاف بنى النص الداخلية وما فيها من انزياحات وتراكيب وأنماط صياغية من أجل إدراك ما في النص من دلالات وهذا ما يسميه ريفاتير مرحلة فهم النص وتذوقه من أجل الوصول إلى اكتشاف النص الداخلي تليها مرحلة التأويل وإعادة النص التحتي[2]، فالنص يحتاج إلى قارئ نموذجي وإلا ظلت مقاصد الشعر وأهدافه غامضة غائبة .

- **معايير الانزياح**

إن تحديد معيار للانزياح أمر ليس بالسهل، فمعرفة الانزياح تحتاج إلى نظرة واعية متفحصة وقراءة متأنية للنص الشعري لاكتشافه وسبر أغواره؛ لأن من طبعه أن لا يخضع لمعيار محدد، وإنما تشارك في تحديده وبيانه جملة أدوات وعوامل [3].

والناظر في الدراسات الأسلوبية يقف على محاولات لإيجاد مثل هذه العوامل والأدوات، ولكن الأسلوبيين راحوا يبحثون عن المعيار أكثر ما يبحثون في اللغة العادية أو في اللغة المعيارية أو في اللغة العلمية، ومن ثم فقد يصح اتخاذها قاعدة عامة يُقاس عليها الانزياح،

---

[1] ينظر : جيرو بيير ، الأسلوب والأسلوبية، تر: منذر عياشي، 34

[2] ينظر :البعد الأدبي لعلاقة القارئ بالنص، مجلة الأقلام ع1، 1999، 46

[3] ينظر: ويس، أحمد محمد، الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، 130

وهناك أراء كثيرة تدور حول الفرق بين الخطاب الأدبي والخطاب العادي ومن ذلك ما ارتآه تودروف حين اعتبر أن الحدث اللساني العادي خطاب شفاف نرى من خلاله معناه ولا نكاد نراه هو في ذاته،فهو منفذٌ بلوري لا يقوم حاجزاً أمام أشعة البصر، بينما يمتاز منه الخطاب الأدبي في كونه سميكاً غير شفاف، يستوقفك هو نفسه قبل أن يمكنك من عبوره أو اختراقه، فهو حاجزٌ بلوري طُلِيُ صوراً ونقوشاً وألواناً ،فصدّ أشعة البصر أن تتجاوزه(1).

فإذا كان المتحدث في خطاباته الجارية ذات الوظيفة التواصلية المحدودة يستخدم الدال بمدلولاته المتعارف عليها خاضعا لسلطة المرجع، كما يضيق به حيز الاختيارات التركيبية، فالذي يَحْدُثُ في الخطاب الشعري والأدبي بصفة عامة هو فتح باب الحرية الانتقائية أمام المرسل وبهذا لا تتهدم فقط العلاقة الآلية القائمة سلفاً بين الإشارة اللغوية ومفهومها بل تُنتهك أيضاً مثالية بنية المتوالية لذا نصادف في الواقع مستويين من التشكيل اللغوي، المستوى العادي ويتجلى في هيمنة الوظيفة البلاغية على أساليب الخطاب، والمستوى الإبداعي، وهو الذي يخترق المستوى المألوف للغة، وينتهك صيغ الأساليب الجاهزة، ويهدف من خلال ذلك إلى شحن الخطاب بطاقات أسلوبية وجمالية تحدث تأثيراً خاصاً في المتلقي (2).وعند الحديث عن المستوى الأول فهو يتضمن اللغة التواصلية سواء تلك التي تستعمل في الخطابات اليومية أو العلمية، بينما يشير المستوى الثاني إلى اللغة الشعرية، ولهذا يشخص كوهين الأسلوب بخط مستقيم يمثل طرفاه قطبين ، قطب النثر الخالي من الانزياح، وقطب الشعر الذي يصل فيه الانزياح إلى أقصى درجة ، وتقع القصيدة قرب الطرف الأقصى، كما تقع لغة العلماء قرب الطرف الأدبي، ولا ينعدم الانزياح فيها ولكنه يقرب من الصفر(3) وفي مقابل اللغة الطبيعية التي تتسم بالمنطقية

---

(1) المسدى، عبد السلام،الأسلوبية والأسلوب،116

(2) ينظر: أبو ديب،كمال ،في الشعرية، 20، 21.

(3) بنية اللغة الشعرية، تر: محمد والي ومحمد العمري، 23- 24.

وتهدف إلى توصيل دلالة بعينها، تقوم لغة أخرى تتسم بالإيحائية وتهدف إلى الإثارة، حيث تحتمل للدال مدلولات شتى مما يلغي الحالة الأحادية للغة [1].

فالشاعر إذن يخرق قانون اللغة ليخلق صورة بظلال إيحائية جديدة فهو لا يحطم اللغة اليومية إلا ليعيد بناءها على مستوى أعلى ... الشعرية بهذا المفهوم دراسة الأشكال غير العادية للغة ،ولهذا بالنسبة لكوهين لا توجد معاني شعرية وأخرى نثرية وإنما الذي يحدث هو الطريقة غير العادية في التعبير حتى وإن كان المرجع واحداً [2].

فهناك إذن طريقتان في التعبير تنتجان نوعين من الدلالة، دلالة المطابقة ودلالة الإيحاء وتخص الأولى النثر وتخص الثانية الشعر، وعلى الشاعر أن يهرب دائماً من المطابقة ويفسد العلاقة الآلية بين الدال والمدلول لكي يبدع كلاماً ملفتاً للتلقي حيث لا يصبح الأمر متعلقاً بالرسالة نفسها، فهي نظامٌ من الأدلة بل بالأثر الناتج عند المتلقي ولا يصبح متعلقاً بالبنية بل بالوظيفة اللغوية[3].

وثمة معيار آخر يرتبط بالقارئ العمدة، وذلك هو معيار الذوق، والذوق قدرة للإنسان تحفزه على التفاعل مع القيم الجمالية في الأشياء أو في الأعمال الفنية، وهو معيار عام ذو مكانة جوهرية في النقد الأدبي إذْ كان معروفاً عند الكلاسيكيين ، غير أنهم حدّوا منه بأنْ ربطوه بالقواعد على حين أسرف الرومانسيون في الاعتماد عليه ،ودخل منظومتهم الفكرية صنواً للخيال والعبقرية، ومن ثم فقد غدا النقد الذي يعتمد الذوق ضرباً من الإبداع الفني الذي يعتمد العبقرية[4].

وقد وجد بعض الباحثين في الإحصاء مقياساً موضوعياً لتعيين الانزياحات، ذلك أن المقياس الكمي نافع في تعيين الانحراف بقدر ما هو نافع في استخلاص قواعد اللغة نفسها،

---

[1] ينظر: كحلوش، فتيحة، نظرية الانزياح من شجاعة العربية إلى الوظيفة الشعرية، مجلة علوم إنسانية، ع43، 2009، www.ulum.NL

[2] سليكي، خالد،من النقد المعياري إلى التحليل اللساني، 399

[3] نفسه، الصفحة نفسها.

[4] ينظر: عياد، شكري محمد، دائرة الإبداع، 29

فالشكل اللغوي المفضل والذي يُعد بناء على ذلك أكثر قبولاً وأعلى درجة في الفصاحة هو الشكل الأكثر استعمالاً[1]،والإحصاء نافع في تعيين الانحراف الذي يأتي على شكل تكرار غير عادي لسمة لغوية ما ربما لا تكون في حال انفرادها مختلفة اختلافاً قوياً عن نمط اللغة المعيارية، ولكن تكرارها هو الذي يمكن أن يؤدي بها إلى أن تكون انحرافاً فمثلاً لو توقف القارئ عند بيت مسلم في قوله [2]:

سُلّت فَسُلَّت ثم سُلّ سليلهـــا   فأتى سليلُ سليلها مســـلولا

بعثَتْ إلى سِرّ الضمير فجاءها   سِلساً عَلى هَذَرِ اللّسان مقولا

لوجد تكراراً لحرف السين يثير انتباه المتلقي ، وعلى الرغم من وقوف الكثير من النقاد عند هذين البيتين واتهام مسلم فيه بتكلف البديع وإفساده الشعر بهذا الأمر، إلا أنّ الإنسان يمكن أن يرى الأمر من ناحية أخرى فقد جاء مسلم بهذين البيتين بعد مجموعة من الأبيات التي وصف فيها الخمر التي يرغب بها لينعم بطعمها اللذيذ، وما تكرار حرف السين هنا إلا تأكيد على أنّ الخمرة كشفت الهم والغم عن نفسه، بل كشفت أسرار الشاعر التي أخفاها، أليست الخمر باعثة السرور وكاشفة الأسرار؟! وقد يكون للأمر علاقة بإحداث موسيقا ترتبط بحالة الفرح والسرور التي أصابت الشاعر بعد شربه الخمر التي يسعى إليها، فالشاعر يريد أن يخرج من دائرة الأصوات التي اعتادها في قصيدته إلى صوتٍ يعكس حالته النفسية التي عاشها تلك اللحظة .

ومعيار الإحصاء يمكن أن يكون مفيداً إذا كان مصدر الإحصاء التكرار، وهو يفيد لا في تعيين الانزياح وإنما في تعيين درجته، وطبعيً أن تعيين الدرجة إنما يأتي في مرحلة تالية لاكتشاف الانزياح، وبعد ملاحظة التكرار يلجأ الدارس إلى الإحصاء، وغالباً ما يلجأ إليه الدارس،ليؤكد للقارئ أن نتائجه تمتاز بالدقة، ومع ذلك فإن هذه الطريقة تُعَدّ طريقة شاقة وعسيرة وتحتاج إلى وقت وجهد[3].

---

(1) عياد، شكري محمد،اللغة و الإبداع، 86.

(2) الديوان، 57

(3) ينظر: ويس،أحمد محمد،الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية،150

وتتنوع معايير الانزياح وتتعدد[1]، ولكن بما أنّ الانزياح يقوم على المفاجأة والتغيير وعدم الثبات ،فمن البدهيّ أن يعجز معيار واحد فحسب في تعيينه دائما،ومن ثم فلا مناص من أن تتعاون مختلف المعايير في ذلك وحسبما تقتضيه تركيبة النص وملابساته، وإذْ قد غدا شائعاً ومقرراً في الخطاب النقدي المعاصر أنّ النص الإبداعي الحق هو ما اتسم بالتفرد، وامتاز عن كل ما سواه من نصوص بميزات تخصه هو وحده، فإنّ هذا يؤكد مرة أخرى أن كل نص متفرد أصيل هو الذي يفاجئ قارئه بما يخرج عن المألوف فإنما يستلزم في نقده وتحليله أصالة ينبغي لها أن تطمح إلى أن توازي تلك التي هي فيه[2].

فالانزياح بهذه الصورة هو آلية الخروج عن سلطة اللغة وتكرار مظاهرها والدخول في مملكة حرية الكلام وإبداعياته، إنه انتقال الخطاب من جماعية اللسان وبلادة الأساليب إلى فردانية فعل التكلم، وحيوية الأسلوب، وهو امتلاك النص لسلطته في مقابل هيمنة المرجع، وهو انتقال بلغة الشعر إلى حيّز الذهن والمفاجأة التي عبّر عنها النقد القديم مبكراً بمصطلحات الشجاعة ،العدول، الالتفات،الإعجاز و الإقدام على الكلام.

- **وظيفة الانزياح**

يؤدي الأدب وظيفة في حياة الشعوب، والشعر فرع من فروع الأدب، وليست طبيعة الشعر في كونه جزءاً أو صورة من العالم الحقيقي، وإنما هي في كونه عالماً قائماً بذاته كاملاً ومستقلاً، ولكي يُدْرك الشعر تماماً يتحتم على القارئ أن يدخل هذا العالم ويراعي قوانينه ويتجاهل إبان ذلك كل ما يخصه في العالم الحقيقي الآخر من معتقدات وغايات وظروف خاصة[3].

وللانزياح وظيفة تختلف عن وظيفة الأدب ،فهي تخدم في المقام الأول النص وتلقّي النص، ولعل الوظيفة الرئيسة التي أكثرت الدارسات الأسلوبية من نسبتها إلى الانزياح هي

---

(1) ويس،احمد محمد،الانزياح من منظورا الدراسات الأسلوبية،150 وما بعدها

(2) نفسه، 151

(3) ريتشاردز، مبادئ النقد الأدبي، تر: مصطفى بدوي، 125

المفاجأة وغنيٌ من البيان أن مفهوم المفاجأة مرتبط أصلاً بالمتلقي، وهو الذي أولته الأسلوبية وغيرها من المدارس عناية خاصة بل أدخلته دائرة الإبداع ،بعد أن لم يكن له في العصور السالفة كبير اعتبار[1]، والاهتمام بالقارئ المتلقي أمرٌ دقيق؛ لأن القارئ هو الذي يوجه إليه النص ومن ثم هو الذي يحكم على قيمته بعامة، لا بل هو شريك المؤلف في تشكيل المعنى، لذا فإنّ معظم المناهج النقدية الحديثة على اختلاف اتجاهاتها تُعْنى بطريقة استقبال القارئ للنص وكذا ما يقوم بينهما من تفاعل[2].

وقد أدركت معظم الاتجاهات النقدية الحديثة مدى ما للمفاجأة من أثر، فراحت تركز على العناصر التي من شأنها أن تولّد هذه المفاجأة، ولعلها وجدت في مفهوم الانزياح مصدراً وموئلاً لتلك العناصر، وهكذا أيضاً أصبحت درجة الإبداع تقاس بما يحققه هذا الإبداع من دهشة ومفاجأة تتولدان في الغالب من ضم عناصر لا يتوقع جمعها في صعيد واحد.

وقد أشار شكري عياد إلى أنّ الكتابة الفنية تتطلب من الكاتب أن يفاجئ قارئه من حين إلى حين بعبارة تثير انتباهه حتى لا تفتر حماسته لمتابعة القراءة أو يفوته معنى يحرص الكاتب على إبلاغه إياه، وفي هذا تختلف الكتابة الفنية عن الاستعمال العادي للغة فالشخص في حديثه العادي يستطيع أن يلجأ إلى وسائل كثيرة مصاحبة للكلام كي ينتبه السامع إلى محتوى الرسالة ومن ذلك استخدام النبر والتعبير كحركات الوجه والإشارة باليدين إلى هز الذراع وغيره ذلك إذا كان في حالة انفعالية تدفعه إلى ذلك ... وإذا كانت هذه الحركات والنبرات لا تفعل فعلها إلا لكونها خارجة عن المألوف، وكذلك وسائل اللغة التي يراد بها جذب الانتباه إنما تُحْدِث ذلك بفضل ما فيها من المفاجأة أو الخروج عن سياق الكلام العادي أي بفضل ما فيها من انحراف[3]، إذن فالانزياح يجذب انتباه المتلقي وهذا الجذب هو أولى المراحل للوصول إلى الإمتاع.

- **أنواع الانزياح**

---

(1) ويس، أحمد محمد،الانزياح من منظور الدارسات الأسلوبية، 156

(2) ينظر : الواد، حسين،في مناهج الدراسة الأدبية، 67

(3) اللغة والإبداع،81

لعل مما يؤكد أهمية الانزياح أنه لا ينحصر في جزء أو اثنين من أجزاء النص، وإنما له أن يشمل أجزاء كثيفة متنوعة متعددة، فإذا كان قوام النص لا يعدو أن يكون في النهاية إلاّ كلمات وجملاً، فإنّ الانزياح قادر على أن يجيء في الكثير من هذه الكلمات وهذه الجمل، وربما صح من أجل ذلك أن تنقسم الانزياحات إلى نوعين رئيسين تنطوي فيهما كل أشكال الانزياح، فأما النوع الأول فهو ما يكون فيه الانزياح متعلقاً بجوهر المادة اللغوية وهو ما سماه كوهن الانزياح الاستبدالي، وأما النوع الآخر فهو يتعلق بتركيب هذه مع جاراتها في السياق الذي ترد فيه؛ سياقاً قد يطول أو يقصر وهذا ما يسمي بالانزياح التركيبي[1].

وستقف الدراسة على هذين النوعين من أنواع الانزياح وتطبيق ذلك على نصوص شعرية عند كل من أبي نواس ومسلم بن الوليد، وأولى هذه الأنواع هو الانزياح الاستبدالي.

- **الانزياح الاستبدالي**

تمثل الاستعارة عماد هذا النوع من الانزياح، والمقصود هنا هو الاستعارة المفردة حصراً،تلك التي تقوم على كلمة واحدة [2]،وقد عرّف كوهن الاستعارة الشعرية بقوله[3]:" إنها انتقال من اللغة المطابقة إلى اللغة الإيحائية، انتقال يتحقق بفضل استعارة كلام معين، يفقد معناه على مستوى اللغة الأولى لأجل العثور عليه في المستوى الثاني"، وقد عّرفها مصطفى ناصف بأنها انحراف عن الأسلوب الواضح الدقيق[4]، ويظهر من تعريف الاستعارة أثرها في الانزياح، وفيها يتحقق مبدأ الاختيار المعجمي، إذْ تقترن كلمتان في تركيب لفظي اقتراناً دلالياً ينطوي على تعارض أو عدم توافق منطقي [5]،يتولّد عنه بالضرورة توسع دلالي يغني القيمة الجمالية في النص الشعري، فالشاعر يختار من نظام اللغة ما يتناغم مع غايتيه الجمالية والدلالية، لذا فهو يخالف المألوف في خياراته اللغوية، وحيث يوجد الخيار تتحقق القيمة الأسلوبية، وإذا كان هذا

---

(1) بنية اللغة الشعرية،205

(2) ويس، أحمد محمد، الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، 111

(3) بنية اللغة الشعرية، 206

(4) نظرية المعنى في النقد العربي،85

(5) مصلوح، سعد،دراسة أسلوبية إحصائية في النص الأدبي، 187

الخيار متوقعاً عند المتلقي فإنه لا يضيف جديداً للمتلقي فيصبح بدرجة الصفر، وأما إذا أحدث اختيار الشاعر مفاجأة عند المتلقي وخيبة في توقعه فإنه يحقق قيمة أسلوبية.

ولعل كلاًّ من أبي نواس ومسلم قد تمكنا من أن يحققا استبدالاً بين الدال والمدلول ،مما أدى إلى توسيع دائرة الدلالة في خمرياتهما ومن ذلك قول أبي نواس[1]:

من قهوة جاءتك قبلَ مِزاجهـا	**فألْبَسها المِزَاجُ وِشاحـــــا**
شك البزال فؤادها؛فكأنمــــا	**أهدت إليك بريحِهَا تفاحـــا**
صفراءُ تفترس النفوسَ فلا ترى	**منها بهن سوى السِّنات جراحا**

ويبدو أن أبا نواس قد جمع في سياقه الشعري تركيباً انزياحياً حقق مفارقة دلالية، تمثلت في تصويره لهذه الخمر بالفتاة التي ألبسها المزاج وشاحاً لتتزين به، ومن ثم جعل لهذه الخمر فؤاداً تحس به وتشعر، ومن ثم جعلها مهاجمة قادرة على افتراس النفوس لا الأجساد في إشارة منه إلى عمق التأثير في النفوس حيث يحلّ السرور مكان الألم والراحة محل القلق، ويمكن إظهار القائمة الاستبدالية المألوفة بعد الأفعال (شك)و(تفترس) بالآتي:

(شك) البزال الوعاء
أو الزجاجة

الوحوش تفترس
الأسود تفترس
الحيوانات القاتلة تفترس

أما أن يشك البزالُ فؤاد الخمر، وتصبح قادرة على الافتراس فهنا يقع الانزياح. إنّ الاستعارة واحدة من أهم المنبهات الأسلوبية التي تعتمد نظام الانزياح إذْ إنها تقوم على تحقيق أواصر تجاورية جديدة للإسناد المألوف بين المفردات "وليس في حلى الشعر أعجب منها،وهي من محاسن الكلام إذا وقعت موقعها، ونزلت موضعها، والناس مختلفون فيها، منهم من يستعير

---

(1) الديوان:91

للشيء ما ليس منه ولا إليه ...ومنهم من يخرجها مخرج التشبيه " [1]،وإذا وضحت الاستعارة فإنها تؤدي إلى التسريع في العملية التواصلية والكشف عن المضامين الإبداعية ضمن النص،ومن ذلك قول مسلم[2]:

وسلافةٍ صهباءَ بنتِ سُلافـــــــــةٍ	**صَفْراء لما تُعْصَر التسليـــلا**
أختان واحدةٌ هي ابنة أختهــــــــا	**كلتاهما تَدَعُ الصحيح عليلا**
لا تسقني الماء القراحَ وهاتِهــــــا	**عذراءَ صافيةَ الأديم شمـــولا**
خرقاءَ يَرْعُشُ بعضها مِنْ بَعْضِهـا	**لم تَتَّخِذْ غيرَ المِزاجِ خليـلا**
لطف المِزاجُ لها فَزَيّن كأسهـــــا	**بقلادة جُعِلت لها إكليـــــلا**

إن اللغة الشعرية تحمل دفقاً عاطفياً ووصفياً يتخذه الشاعر سبيلاً للإفصاح عن حالته الوجدانية، وهو ينزاح بلغته عن السبل المعهودة في الاستخدام اللغوي ليحقق هزة عاطفية تثير المتلقي وتستوقفه، فالسمة التجاورية بين مكونات النص ولّدت نمطاً من أنماط الإبداع الفني، حيث جعل الشاعر في بيته الأول الخمرة ابنة توارثت الجودة جيلاً بعد جيل، بل إنّ جودتها تزداد بنسبتها إلى غيرها ،وقد جعل الشاعر من الخمرة إنسانة عارفة بكل جزء فيها ومواضع القوة عندها،لذا فإنّ خير من يكون لها ندّا هو الماء الذي يمكن أن يكون حليلاً لها.

لقد تجلى الانزياح الاستبدالي في قول الشاعر(وسلافة صهباء وبنت سلافة) وقوله (خرقاء يرعش بعضها من بعضها) حيث جعل من خمرته فتاة من سلالة عريقة وإدراك واسع، وهو بهذا يؤكد فكرته ويمنحها بعداً إيحائياً حيث يبعد فكرة الابتذال للخمرة وما عُرِف عنها، فيخلق جوّا من المتعة في تخيل الحدث فتعدو اللغة أكثر فعالية في التعبير عن مكونات النفس ورغباتها.

---

[1] القيراوني، ابن رشيق،العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، 1/ 235

[2] الديوان،56

إنّ الانزياحات التي تحققها الأنساق الاستعارية عبر مخالفة النمط الإسنادي المألوف هي في حقيقة الأمر محاولة للاستدلال على المعاني من خلال التوقف عندها والاصطدام بها مرحلياً يعقبها عملية اختراق وتجاوز لما وراءها من معانٍ[1]، ومن ذلك قول ابي نواس[2]:

بين المُدام وبين الماء شَحْنَـــــــاء	**تنقدُّ غيظا إذا ما مَسَّها الماءُ**
حتى تُرى في حوافي الكأس أعيُنُها	**بيضاً وليس بها مِنْ عِلَّةٍ داءُ**
كأنها حين تمطو، في أَعِنَّتِهـــــا	**من اللَّطافة في الأَوهامِ عَنْقَاءُ**

إن الرؤية النصية لهذه الأبيات تكشف عن موقف شعوري وتأزم نفسي، ففي الأبيات يولّد الشاعر بين خمرته والماء عداوة وصراعاً،ولقاؤهما يؤدي إلى العراك والغيظ، وفي هذه الأبيات بناء قائم على خرق مألوف الإسناد في العلاقات اللغوية، وهو هنا يعمق الدلالة بأبعادها التشخيصية والتجسيدية، فيعمد لخرق لغوي واضح ومكثف، فيبدأ من البيت الأول بقوله(بين المدام وبين الماء شحناء) وليس بين السوائل عداء بل هي تمتزج مع بعضها بعضاً دون إظهار هذه العداوة، وهو يقصد بذلك الحرص على النقاء والصفاء وعدم الاختلاط بما يفسدها ويؤكد معناه بقوله(حتى ترى في حوافي الكأس أعينها) وقد قصد بذلك الفقاقيع المنبعثة عنها، ثم يجعلها إنساناً قادراً على الانطلاق بسرعة مبتعدة عن كل ما يمكن أن يسبب لها الضرر، وكأن الشاعر هنا يعبر عن نفسه التي أرادت الارتقاء بنفسها وعدم الامتزاج بمن هم أقل منه شأناً؛ ليؤكد بذلك علّو مقامه وشرف نسبه، ولعل هذه المثيرات الأسلوبية عملت على تقوية الخطاب الشعري ومكنونات الخواطر.ويتوقف القارئ عند قول مسلم في خمرته [3]:

أخص الندامى عندها وأحبُّهم	**إليها الذي لا يعرف الظهرَ والعصرا**
إذا مسّها الساقي أعارت بنَانه	**جلابيبَ كالجادي من لونها صُفـرا**

---

(1) ينظر:إسماعيل،عز الدين، قراءة في معنى المعنى ، عند عبد القاهر الجرجاني، مجلة فصول ،مج(7)،ع(3-4)، 1987، 39.

(2) الديوان: 20

(3) الديوان 48- 49

قلوب الندامى في يديها رهينةٌ يصيدونها قهراً وتقتلهم مَكـــرا

لقد جعل الشاعر لهذه الخمر محبين، وأكثرهم قرباً منها هو الذي لا يُصلّي لاشتغاله بها، ويتجلى البعد الإيمائي في هذه الاستعارات من إشارة الشاعر إلى أولئك المقربين من الخمرة، وهو بذلك يؤكد الواقع الاجتماعي لشارب الخمرة إلى الجانب الديني فإضافة إلى ابتعاده عن العبادات التي يتقرب بها إلى ربه، يبّين الشاعر حالة الاستسلام والخضوع التي يعيشها شارب الخمرة مع خمرته حيث يصبح رهينة في يديها، ومع أن الخمرة لا أيدي لها إلاّ أن شاربها يصبح خاضعاً لها متعلقاً بحبّها.

وتصبح الاستعارة وسيلة من الوسائل التي يُحْيي بها أبو نواس الجمادات في مجلسه فتراه يبث الحياة فيها، وذلك ليخلق جوّا من الفرح والسرور يعمّ المكان الذي يرى فيه خمرته، فتصبح هذه المعالم ناطقةً هي الأخرى بالفرح والسرور حيث يقول[1] :-

في روضة لعب النعيمُ بحُورِها فلُهنّ في خلل الديار رســـوم

فعن اليمين جداولٌ منسوقـــةٌ وعن الشمائل حدائق وكـــروم

وقوله [2]:

فاستنطِقِ العودَ قد طالَ السكوتُ بهِ لا ينطق اللَّهْوُ حتى ينطق العودُ

في البيت الأول وصفٌ لمكان الشرب وفي العادة يقول المتحدث روضة واسعة، ضيقة،كبيرة، صغيرة، مليئة بالأشجار، وغير ذلك من الصفات التي تحدد مدلول المنعوت، وقد نعت الشاعر المجلس بصفات بعيدة عن مدلولها وهذا ما حقق الخرق الدلالي الوصفي، حيث يتفاجأ المتلقي بأن الاقتران المعجمي بين الصفة والموصوف وضعه أمام صورة شعرية غير مألوفة، فيها الروضة تعجُّ لعباً، والنعيم في هذا البيت هو الذي يلعبُ بالحور الغواني البيض،وهذا دليل على المتعة الحاصلة في المكان، والعودُ يصبح ناطقاً واللهو يمتنع عن النطق حتى ينطق

---

(1) الديوان،358

(2) نفسه، 135

العود، فخمرة أبي نواس هي نبض الحياة لكل ما حولها من مجلسٍ و كؤوس وآلات للغناء، وكأنّ الحياة عند أبي نواس هي المتعة واللهو والسرور بكل أشكاله، وهذه سمة من سمات المجتمع آنذاك، حيث حلّ اللهو مكان الالتزام وانشغل الناس بما يخفف عنهم همومهم من شرب الخمرة وسماع القيان والتردد إلى دور الخمرة وغيرها ومن ذلك قول مسلم[1]:

وقهوةٍ شمــــــــولٍ		**منشؤها الســواد**
كانت بعهد نــــوحٍ		**أو عصَّرتها عادُ**
كلامهم عليهـــــا ال	**(م)**	**غناء والإنشـــاد**
حُلِيُّها من مـــــاء		**ولبسها الإزبـــاد**
وخُلْدنا مقيـــــــمٌ		**ليس لـــه نفـــاد**
أكواسنـا مـــــلاء		**صـــــــــادرة ورّاد**

إن العلاقة الاستعارية عملت على تكثيف المثيرات الأسلوبية التي تعاطاها الشاعر في بناء علاقاته اللغوية وربطها بمدلولاتها، فعملت على إنجاح الفكرة التي أراد الشاعر التعبير عنها، وهي حسن الخمرة وجودة تعتيقها، كما ساعد ذلك على شد انتباه القارئ ليصل لمرحلة القراءة العميقة، وعدم الوقوف عند القراءة السطحية أو بمعنى آخر أن يصل إلى معنى المعنى، ويظهر ذلك من قوله(أكواسنا ورّاد) فالكؤوس ترد الخمرة طلباً لها، حتى تتزين بها حين تُصَبُّ فيها، ولكن استخدام الشاعر لصيغة المبالغة تشير إلى قوة طلب الخمرة مع الاستمرار في ذلك دون انقطاع، وهذا يعني الحاجة الملحة لها ،ولعل هذا يتفق مع ما أراده الشاعر في البيت السابق حيث الإقامة في الخلود وأي خلود، إنه الخلود مع الخمرة في استمرارها ودوامها. ومثل هذه المثيرات تعمل على تقوية الخطاب الشعري وإنجاح مسعى الشاعر في إيصال رسالته التي يسعى لها.

- **الانزياح التركيبي**

---

(1) الديوان، 241

ترى الأسلوبية في دراسة التركيب وسيلة ضرورية لبحث الخصائص المميزة لمؤلف معين، بل تعدّه أحد مستويات التحليل اللغوي للنص الأدبي، ويتخذه الدرس الأسلوبي في تحليله التركيبي جملة من المسائل تنطلق من النص نفسه، فالمدخل الأسلوبي لفهم أي قصيدة هو لغتها[1].

وتنطلق الأسلوبية في التحليل التركيبي من دراسة جزء من الجملة أو الجملة كاملة، إلى دراسة الفقرة ومن ثم النص بأكمله، فنقطة البدء ترتكز على الجزئيات وصولاً إلى كلية العمل الأدبي [2].

والتركيب عنصر مهمٌ وفاعِلٌ في عملية الإبداع الشعري،فهو يمثل حالة رصد قائمة على التفاعل الإيجابي بين مكونات اللغة، والدرس الأسلوبي يهتم بالتركيب فضلاً عن اهتمامه بمعرفة الأبعاد الدلالية لهذا التركيب، فالنص لا يُجَرّد من قيمته الدلالية عند الحديث عن ميزاته التركيبية، بل يتضافر فيه هذان العاملان؛ ليشكلا بنية فنية ذات نسق جمالي، وهذا ما أشار إليه الجرجاني في نظرية النظم حين قال:"والألفاظ لا تفيد حتى تؤلف ضرباً خاصاً من التأليف،ويعمد بها إلى وجه من الترتيب والتركيب، فلو أنك عمدت إلى بيت شعر أو فصل نثر فعددت كلماته عدّا كيفما جاء واتفق، وأبطلت نضده ونظامه الذي عليه بني، وفيه أفرغ المعنى وأجرى، وغيرت ترتيبه.... أخرجته من كمال البيان إلى مجال الهذيان"[3].

وما دام الخطاب الذي يعمد إلى استخدام الانزياح وتوظيفه يحقق نوعاً من القراءة والتميز فهذا يعني أن الانزياح لم يكن عفوياً، وإنما قصد إليه صاحب الخطاب قصداً، أي إنه يقوم باستعمال طوعي وواع للغة،وهو ثانياً وفوق كل شيء يستعمل اللغة بقصد جمالي ويناضل من أجل إبداع الجمال بوساطة الكلمات كما يفعل الرسام بالألوان والموسيقي بالموسيقا[4].

---

(1) عياد، شكري،مدخل إلى علم الأسلوب، 138

(2) عبد المطلب،محمد، البلاغة والأسلوبية، 207

(3) أسرار البلاغة،تحقيق: محمد رشيد رضا،3

(4) هاف،كراهام، الأسلوب والأسلوبية، تر: كاظم سعد الدين ،39

فالعرض غير المتوقع للبنى اللغوية تحقق مفاجأة للمتلقي تستدعي انتباهه وتثير إعجابه وهذا الأمر يحمل قدراً كبيراً من المخالفة، فإما أن يكون خرقاً للقواعد أو لجوءاً إلى ما ندر من الصيغ أو يكون الانحراف بتكرار الملحظ الأسلوبي على غير مألوف كالإسراف في استخدام الصفات ،فالانزياح يعكس قدرة كبيرة عند المبدع على استخدام اللغة وتفجير طاقاتها وتوسيع دلالاتها وتوليد أساليب وتراكيب جديدة،لم تكن دارجة أو شائعة في الاستعمال، فالمبدع يشكل اللغة حسبما تقتضي حاجته غير آبه بالحدود والأنظمة والدلالات الوضعية، فهو يعمد إلى الانتقال مما هو ممكن إلى ما هو غير ممكن من خلال استخدامه الخاص للغة[1].

ويقصد بالانزياح التركيبي العدول عن القواعد المألوفة، وهو يمثل تقنية أسلوبية يعتمدها المبدع لإثراء النص بالالتفاتات الدلالية التي تكشف من خلال القراءة الدقيقة لبنية النص ونسيجه أهداف المبدع ومقاصده،فهو يحدث نتيجة لعلل بيانية يتطلبها تأليف الكلام للحصول على قواعد دلالية غير متاحة بدونه [2].

وتتبدّى في خمريات أبي نواس ومسلم ظواهر انزياحية في التراكيب اللغوية ذات تميز وجمال في الدلالة والبناء وهي :

- **التقديم والتأخير.**
- **الالتفات.**
- **الحذف.**

- **التقديم والتأخير**

يمثل عنصر التقديم والتأخير عاملاً مهماً في إثراء اللغة الشعرية، وإغناء التحولات الإسنادية التركيبّية في النص الشعري، مما يجعله أكثر حيوية ويبعث في نفس القارئ الحرص على مداومة النظر في التركيب، بغية الوصول إلى الدلالة بل الدلالات الكامنة وراء هذا

---

(1) ربابعة،موسى، الانحراف مصطلحاً نقدياً، مجلة مؤتة للبحوث والدراسات،مج10،ع4، 1995، 146

(2) علي، عكاب طرموز، الاتجاهات الأسلوبية المعاصرة في دراسة النص القرآني، رسالة دكتوراة جامعة الانبار،2002، 186

الاختلاف أو الانتهاك والشذوذ بلغة كوهين[1]،فمثل ذلك إنما هو انعكاس لطبيعة المجتمع ومزاجه وتركيباته النفسية[2].

وإذا كان التقديم والتأخير يمثل انزياحاً تركيبياً لمخالفته قواعد اللغة، فإنّ هذه المخالفة وحدها غير كافية لتوليد الشعرية، فلا بُدّ أن يكون وراء هذه المخالفة قيم فنية وجمالية تتحقق من ارتياد عوالم جديدة لم يكن للشاعر أن يبلغها إلا بالتفلت من قيود اللغة فيقدم ويؤخر وفق غايته الفنية، ومن صور التقديم والتأخير التي وردت عند الشاعرين:

- **تقديم الفاعل على الفعل**

لجأ أبو نواس إلى مثل هذا النوع من التقديم في خمرياته، التي تحدث فيها عنها وعن سروره بها وحالتها، فكان التقديم أحياناً ليكشف حالة نفسية تعتري الشاعر كقوله[3]:-

ولقد أزيحُ الهَمَّ حين ينوبني   والشوقُ يَقْدَحُ في الحَشَا بزنادِ

فالتقديم حاصل في قوله(الشوق يقدح)والأصل أن يقول (يقدح الشوق)،ومثل هذا التقديم يبيّن علاقة الشاعر بخمرته وشوقه إليها،إنه شوق العاشق لمعشوقته، ويستطيع المتلقي أن يدرك شوق الشاعر إليها من خلال هذا التقديم، ومن ذلك أيضاً قول أبي نواس[4]:-

والخمرُ قد بَرَزَتْ في ثوبِ زينَتها   فالناسُ ما بين مخمورٍ ومصطبحِ

وقوله[5] :-

والكوبُ يَضْحَكُ كالغزال مُسَبِّحاً   عند الرُّكوع بِلَثْغَةِ الفَـأْفَــــاءِ

---

(1) بنية اللغة الشعرية، 15

(2) سليمان، فتح الله،الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، 205

(3) الديوان،148

(4) نفسه،102

(5) نفسه، 29

وقوله[1] :

فقلت له والكأسُ تَزْهى بكفِّــه وقَد رَعَف الإبريقُ فيها وقَرْقَرا

بريك خمراً أما نقيعاً سقيتني؟ فقال من التكريمِ ماءً مُزَعْـفَرا

تنطوي الأبيات السابقة على تقديم في قول الشاعر،(الخمر قد برزت)،(الكوب يضحك)، (الكأس تزهى)، والأصل فيه أن يقول الشاعر (قد برزت الخمر) (يضحك الكوب) (تزهى الكأس) وهذا فيه دلالة واضحة، فالخمرة في رؤية أبي نواس هي طريق السعادة والسرور، وعنوان الفرح والبهجة التي يسعى إليها، لهذا فقد قرن الشاعر بين هذه الألفاظ والأفعال التي ترسم حالة الشاعر النفسية وتؤثر في تشكيل الصورة الشعرية كاملة حيث قوله(برزت في ثوب زينتها) (يضحك) (يزهى) فالخمر لم تعد مشروباً عادياً، بل أصبحت عالم الشاعر المليء بالسرور والفرح ،وهذا التقديم يقود المتلقي إلى كشف علاقة الشاعر بخمرته المعشوقة.

ومن ذلك قول أبي نواس [2]:

كأنّ احداقها ،والماءُ يَقْرَعُها في ساحةِ الكأسِ أحداقُ اليعاسيب

وقوله[3] :

كأنها والمِزاج يقرعهـــــا شهابُ نارٍ في الجو يحتَــــــرِقُ

تقديم آخر يلمسه القارئ في قوله (المزاج يقرعها) (الماء يقرعها) والأصل فيه أن يقول (يقرع المزاج) (يقرع الماء) ولعل الشاعر أراد الإشارة إلى قضية مزج الخمرة بالماء؛ وذلك للتخفيف من حدتها وحرقة طعمها على لسان شاربها، ولكن خمر أبي نواس ليست كأي خمرة هي ترفض الامتزاج ولذا يحصل القرع رغماً عنها، وكأن أبا نواس هنا يشير إلى نفسه التي رفضت الامتزاج بأي عنصر آخر وركزت على النقاء في نسبه.

---

(1) الديوان، 222

(2) نفسه، 51

(3) نفسه،279

وفي قوله[1]:

وصفراءَ طولُ الدهر فيها يزيدُها　　　إذا شجها هَوْنا بماء غـــــواد

يمثّل الزمن عند أبي نواس رمزاً لجودة خمرته، لذا فإنه يقدم الزمن على الفعل الذي يمنحها رقةً ولطافة فالعلاقة طردية بين الزمن والخمرة فكلما ازداد عمرها ازداد معه حُسْن طعمها الذي يسعى له الشاربون وعلى ذلك فإن التقديم هنا لطول الدهر،يهدف إلى القيام بوظيفة مركزية في الأبيات وهو التأكيد على لطافة خمرته التي أراد.

ومن أمثلة تقديم الفاعل على الفعل عند مسلم قوله[2] :

وكأَنَّها والماء يطلُب حِلْمَـــها　　　لهبٌ تُلاطِمُهُ الصَّبا في مَقْبَـسِ

جَهِلَتْ فدارى جَهْلَها فتبسّمت　　　عَنْ مُشْرَبٍ لون الشهولة أعْيَسِ

وقوله [3]:

كأنَّها و صبيب الماء يقرعها　　　درٌّ تحدّر من سلك على ذهــب

يطلع مسلم على القارئ بالتقديم في قوله (الماء يطلبُ)و(الماء يقرع) و(دُرَّ تحدر) والأصل أن يقول (يطلبُ الماء) و(يقرع الماء) و(تحدّرَ دُرَّ)، ولكن الشاعر هنا يشير هو الآخر إلى عملية مزج الخمر بالماء وهي عملية لا تتم بسهولة؛ لأن الخمر تصّر الحفاظ على جودتها دون المساس بذلك ،ولهذا فإن الماء لا يستطيع أن يقهرها فتغدو لهباً ساطعاً، أو دراّ لامعاً، فهي لا تخسر خصائصها التي تتمتع بها حتى ولو مُزجت بالماء، ولهذا فالماء يطلب منها ذلك طلباً ولا يجبرها على الامتزاج، حتى إن امتزجت ظلَّت محافظة على خصائصها.

---

(1) الديوان،150

(2) نفسه، 132

(3) نفسه،209

ولعل الشاعر هنا يبيّن حقيقه مهمة كانت تجري في ذلك الوقت وهي عملية مزج الخمرة بالماء للتقليل من أثرها القوي على شاربها وكسر حدتها، أو ليطول زمن شربها، والتلذذ برشفها إلى أبعد مدى، وقد أضحى طقساً مهماً من طقوس الخمر التي عُرِفت بها ذلك الوقت، ومن ذلك قول مسلم[1]:

إبريقُنا سلب الغزالة جيدَها وحكى المديرَ بمقلتيْه غزالا

تقديم آخر يجده المتلقي لدى مسلم في قوله(إبريقنا سلب) والأصل قوله (سلب إبريقنا الغزالة) ولعل الشاعر هنا أراد تأكيد جمال الإبريق لما يحويه، فقدم الإبريق على سلب وذلك في محاولة منه لدفع القارئ ليتخيل شكل الإبريق، ولعل جمال الإبريق يفتح الشهية لشرب ما فيه، فهو ذو عنق طويل وله في طرفيه عروقان تشبهان في اتساعهما عيون الغزال، ولعل هذا الأمر يشير إلى عناية أهل ذلك الزمان بالأباريق وصنعها وخاصة تلك التي كانت تعُدّ للشراب.

ويلاحظ مما سبق أن الجمل التي حصل فيها التقديم جمل اسمية، وهي تقود إلى التسليم بأنّ شاعر الخمر يواجه الحياة وهمومها بهذا الشراب الذي يجلب السعادة والراحة والهناءة لصاحبه، لذا فإن تقديم الخمر أو ما يعلق بها من كأسٍ أو ساقٍ أو بيت للشرب كلها توحي برؤية كل من الشاعرين لها، وقد أسندت هذِه الألفاظ إلى أفعال عكست حالة نفسية أو اجتماعية أو فكرية، وبذلك فقد تجاوزت النظرة القديمة المتمثلة بحصر وظيفة التقديم والتأخير بدلالتي الاهتمام والاختصاص.

- **تقديم المفعول به على الفاعل**

يعمد أبو نواس ومثله مسلم إلى الانزياح التركيبي المتمثل بتقديم المفعول به على الفاعل، ومثل هذا الأمر يُعَدّ التفاتة جميلة يقصدها الشاعر، ومثل هذه الانزياحات تؤثر إيجابياً في النص، فهي من ناحية تصل بالقارئ إلى مرحلة المتعة لاسيما عند تمكنه من فهم آلية هذه الانحرافات وقيمتها في إثراء النص بالعلل البيانية والمكامن الفنية التي تتاح لشاعر دون آخر وهو إلى ذلك يساهم في جعل المتلقي مشدوداً إلى المحور الأساس في القصيدة و فكرتها العامة التي قيلت لأجلها.

---

[1] الديوان،204

ومن أمثلة هذا التقديم قول أبي نواس[1]:

دع الرّبع ما للرّبْعِ فيك نصيبُ وما إن سَبتْني زينبٌ وكَعوبُ

ولكن سبتني البابلية إنها لمثلي في طول الزمانِ سَلُوبُ

وليلةِ دَجْنٍ قد سَرَيْتُ بفتْيَةٍ تنازِعُها نحو المُدام قلوبُ

وقوله[2] :

مزج الكأسَ لي غزالٌ أديبٌ هاشميّ أصاب فيها المِزَاجا

وقوله [3]:

ما أَبعَدَ النُّسْكَ من قلبٍ تَقسّمه قطْرُبلٌ فَقُرى بنّى فكلواذا

وقوله[4]:

سلافةٌ لم تعتصرها يَدٌ ولم تدنسها الأعاصيرُ

يسقيكها مختلقٌ، ماجِنٌ معوّدٌ للسقي،نِحْريرُ

وقوله[5]:

اسقنيها يا نديمي بِغَلَسْ لا بِضَوْءِ الصُّبْحِ بل ضَوْءِالقبَسْ

قهوةً عتّقها خمّارُها زمناً في الدنِ بحْتاً و حبسْ

صبَّها الشادنُ في طاساتِها فترامتْ بشرارٍ يُقْتَبَسْ

---

(1) الديوان،54

(2) نفسه، 88

(3) نفسه، 155

(4) نفسه، 158

(5) نفسه،235

وقوله [1]:

نُسْقَى سلافاً من بنت دسْكرةٍ ما شابَها في دِنانِها الرّنَــقُ

اختارَها في القِطافِ سائمُها حُمْراً وسُوداً ،كأنّها الحــدقُ

وقوله [2]:

من مُدامٍ معتّقٍ أخْرَسَتْه حقبةُ الدّهر بعد طول الهديرِ

وقوله[3]:

إذا شجّها السّاقي بماء رأيتها مُكَلَّلة الأعلى بِطَوْقِ جُمانِ

إنّ عملية رصد هذه الانحرافات لا تعني شيئاً دون إيجاد العلل المناسبة لذلك، ولا يكفي الاعتماد في تحليل النصوص المختلفة على علّة واحدة دون إيجاد التعليل المناسب لحدوثها كما يرى ذلك الجرجاني في آلية التقديم والتأخير إذْ يقول: (لا يكفي أن يُقال قُدّم للعناية والاهتمام من غير أن يذكر من أين كانت تلك العناية؟ ولم كان أهم)[4] وهذا الكلام ينطبق على معظم الانزياحات التي تحدث في أي نص أدبي.

ويلاحظ الدارس لتقديم المفعول به على الفاعل في الأبيات السابقة عند أبي نواس مدى سيطرة الخمر على فكره ،فجعلها تتقدم على فاعليها، فهي مركز القصائد وبؤرتها، ومثل هذا الانزياح يتناسب تماماً مع الحالة الوجدانية للشاعر في تجاربه الذاتية ،فهي تحمل طاقة تعبيرية من الإيحاء يمكن للمتأمل الكشف عنها، فقد أنسَ الشاعر الخمرة ،ووجد فيها عالمه، كما تشغل المرأة حياة الرجل شغلت الخمرة عالم الشاعر وحياته، وأضحت الخمرة هي الحياة التي تملأ

---

(1) الديوان، 277

(2) نفسه، 229

(3) نفسه،387

(4) دلائل الإعجاز، 108

كيانه، فهي فضاؤه الزماني والمكاني، ومعها يتراءى كل شيء جميل له، ولذا فهي مقدّمة على من سواها منزلة ومكانة.

إن اتصال الضمائر الدالة على الخمرة هنا تحيل على دلالة معينة يفترضها التركيب واللغة، ولعل ذلك يكشف عن علاقة خاصة تربط الشاعر بالخمرة. فالاقتراب من الشيء يعني الاهتمام به، وخير مثال على ذلك قوله [1]:

لئن هَجَرتكَ بعد الوصل أروى　　　فلم تَهْجُرْكَ صـــــافيةٌ عقارُ

يذكر الشاعر في هذا البيت امرأة اسمها أروى، وهَجْرُ أروى عنده لا يحظى باهتمام خاص من الشاعر، ولم يعطه أهمية في هذا البيت، ويجد القارئ أن هناك حيزاً مكانياً بين الفعل والفاعل (هجر – أروى) على حين يأتي الشطر الثاني على العكس من ذلك إذْ يجد الفعل متلوًّا بالفاعل الذي يفصل بينهما المفعول به، وهذا يترجم العلاقة القريبة والحميمية التي تقوم بين الشاعر وخمرته، فالشاعر يهتم بها، ويهمش المرأة من خلال حقلين دلالين الحقل الأول أروى(المرأة) والثانية الخمرة (صافية عقار)، فأروى تمثل الخيانة بينما تمثل الخمر الوفاء

↓ تهجرك　　　↓ لم تهجرك

ولعل هذا يفسر سبب تقديمه لها واهتمامه بها في كل أحوالها، وبخاصة بعد ما جرى معه من محبوبته وأمه ،ويؤكد ذلك قوله [2]:

أَعْطَتْكَ ريحانَـهَا العقـــــارُ　　　وكان من ليلِكَ انْسِفَـــــارُ

ومن أمثلة تقديم المفعول به على الفاعل عند مسلم قوله[3]:

وكَأْسِ راحٍ يُميتُ الهَمَّ شاربُها　　　باكرتُها ورداءُ اللَّيْلِ قَدْ حَسَرا

---

(1) الديوان،203

(2) نفسه، 166

(3) الديوان،215

فمسلم هنا يجعل من الهم شيئاً يموت وسبب موته هو الخمرة وشربها،وهو يريد هنا التأكيد على فكرة القضاء على الهموم جميعها دون استثناء.

ويكشف تقديم المفعول به على الفاعل عند مسلم مدى اهتمامه بالمرأة في كل حالاتها أكثر من الخمر كما عند أبي نواس حيث يقول[1]:

شَرِبْتُ ونادمني شادِنٌ   صغيرٌ وإنّي أُحِبُّ الصغارا

إنّ من يشاركه الشرب شادنٌ عُرِف بصغر عمره، ولعل في هذا إشارة إلى اهتمام الشاربين في تلك الفترة بالنساء صغيرات السن، وقد جعل من نفسه مقدّماً عليها ليبين حصول المنادمة بينهما، ولكنه هو الأعلى منها درجة لأنه الرجل مركز القوة، ولعلّ هذا يؤكّدُ ظاهرة اجتماعية وهي إصرار الرجل على المحافظة على منزلته حتى في مكان الشرب حيث يفقد المرء كل ما يمكن أن يحفظ له على كرامته.

ويبدو اهتمام مسلم بالمرأة أكثر، وبكل ما يمكن أن يسعدها ويجلب لها الفرح، فهو المتأمل لها في حركاتها وسكناتها حيث يقول [2]:

وأسْعَدَها المزمارُ يشدو كأنه   حكى نائحاتٍ بتن يبكين من ثكل

ويصبح التقديم عند مسلم في بعض أبياته أمراً لا دلالة له سوى تحقيق غاية موسيقية ومن ذلك قوله[3]:

كانت بعهد نـــــــــــــوحٍ   أو عــصـّـرتــها عــــــاد

وقوله [4]:

وقلت : حين أدار الكأسَ لي قمرٌ   الآن حين تعاطى القوسَ باريهـا

---

(1) الديوان،189

(2) نفسه، 41

(3) نفسه، 241

(4) نفسه، 216

فالمتلقي يرى جمالاً موسيقياً متحققاً في هذه الأبيات سببه التقديم للمفعول به على الفاعل.

- **تقديم شبه الجملة**

إن في مثل هذا التقديم تحقيق لقيمة أسلوبية يقصدها الشعراء، وهي تتمثل في تكثيف المستوى الجمالي للتعبير ،عن طريق خلق بنية تتداخل فيها العلاقات وتتبادل فيها التفاعلات، ببنية تستمد قيمتها من النحو الإبداعي[1]،ولا يتجاوز هذا التقديم الإيقاع الموسيقي الذي ينظم أبيات القصيدة، فيحقق بُعداً من التناسق والتماثل. والشاعر يسعى إلى مخاطبة وجدان المتلقي بما يمسّ إحساسه، فيلجأ إلى تجاوز التنسيق المألوف للغة، فيقدم شبه الجملة على المبتدأ أو أخبار النواسخ، ويترك للمتلقي فرصة رد الجملة إلى بنيتها العميقة وإدراك ما في هذا التباين والتجاوز من قيم جمالية، لاسيما إذا كان هذا التقديم مقصوداً بذاته، يقتضيه غرضٌ بلاغي أو داع من دواعيها[2].

ومن أمثلة تقديم شبه الجملة قول أبي نواس[3]:

في مجلسٍ ليس فيه فاحِـــــــشَةٌ   إلا حديثٌ ،ومنطقٌ أنِـــــــقُ

وقوله [4]:

لو كان لي سكنٌ في الراح يُسْعدني   لما انتظرت بِشُرْب الرّاح إفطارا

وقوله[5] :

في حلبة الحان جانٌ خلفه شهبٌ   مبادِرٌ راعه شخصٌ بإنفـــار

---

(1) ينظر :عبد المطلب ،محمد،البلاغة والأسلوبية، 284

(2) عتيق،عبد العزيز ،علم المعاني، 149

(3) الديوان،279

(4) نفسه، 182

(5) نفسه،196

إنّ أبا نواس مهتم بالمكان، لذا فهو يقدمه في مثل هذه الأبيات ويسلّط الإضاءة عليه ليعطيه بؤرة مركزية في النص، ففي المكان تتجلى كل أشكال المتعة ، فيقدمها الشاعر صوراً متنوعة في خمرياته. ومن ذلك قوله[1]:

لنا خمرٌ وليس بخَمْرِ نَــــحْلٌ ولكن من نــــــتاج الباسقاتِ

وقوله[2]:

لنا هَجْمَةٌ لا يدرك الذئبُ سخلها ولا راعها نزو الفــحالةِ والخِطْرُ

يظهر للمتلقي تقديم (لنا) في هذه الأبيات على المبتدأ (خمرٌ) (هجمة)، ويبدو أن الشاعر يريد تأكيد ذاته الشاعرة في النص الشعري وإبراز مكانتها، وذلك من خلال استخدام الضمير الجمعي بقوله (لنا) ولم يقل (لي)، ولا يخفى على القارئ المغزى من قوله خمرٌ، فهو يخصّ نفسه بأجود أنواع الخمور،كما لا يخفى عليه أيضاً تلك الروح الساخرة التي تُدْرك في البيت الثاني، حيث يسخر الشاعر من حياة الصحراء وسكّانها، فهو يمتلك قدحاً ضخماً يشرب به الخمر، وهذا القدح في مأمن من الذئاب التي تأكل صغار الشاة، ومن فحول الإبل القوية التي يشكل هيجانها خطراً على من يقترب منها، إضافة إلى ذلك فإن أبا نواس يرى أن علاقة حميمة يجب أن تربط الشاعر بموضوعه، علاقة يتراءى فيها تداخل الذات والموضوع.

ومن أمثلة تقديم شبه الجملة عند أبي نواس أيضاً قوله[3]:

من بنت كرمٍ، لها في الكأس رائحةٌ تحكي لمن نال منها ريح تُفّـــاحِ

وقوله [4]:

ولها دبيبٌ في العظام كأنّـــــــــه قَبْضُ النُّعاسِ ،وأَخْذُه بالمِفْصَلِ

---

(1) الديوان، 80

(2) نفسه، 178

(3) نفسه،106

(4) نفسه، 301

وقوله [1]:

ولكنْ سَبَتْني البابليّة، إنّهـــــــا لمثليَ في طول الزّمانِ سَلُـــوبُ

جفا الماءُ عنها في المزاجِ لأنها خيالٌ لها بين الــــعظام دبيبُ

إذا ذاقها من ذاقهـــا حلّقت به فليس لــــــه عقلٌ يُعَدُّ، أديبُ

ويبدو أبو نواس مهتماً بتقديم شبه الجملة ؛وذلك لبيان صفات خمرته وما لها من تأثير على شاربيها، فيقدم (لها) على (رائحة) ليؤكد صفة من صفاتها تختص بها وهي طيبُ الرائحة، ثم يقدم(لها) على (دبيبُ)؛ ليبيّن مدى قوة التأثير الذي تحدثه هذه الخمرة على شاربها .ويجد القارئ مثل هذا التقديم في الأبيات التي تليها، وكأنّ الشاعر هنا مهتمٌ بتأكيد رقة خمرته ولطافتها،هذه الرقة التي تمكنها من الولوج بين العظام في خفة وخفاء؛ لتمارس تأثيرها القوي، ولا يخفى ما لكلمة (دبيب) من خاصية في قوة جرسها وتصويرها، مما يجعلها شديدة الملائمة للدلالة الأصلية التي يقدمها البيت وهي الرقة واللطافة، وإن كانت تتقدم بها خطوة في طريق التأثير حين تسري بين العظام وقد مهدت هذه الصورة لما جاء في البيت التالي حيث يصوّر الشاعر ذائق الخمر وقد حلّق مرتفعاً عن عالمه الأرضي بهمومه وآلامه، فانطلق في عالم من الخيال بَعْدَ أن غيبَ عقله الذي يشده إلى الواقع الأرضي، يحدث له ذلك وإن كان أديباً واسع الثقافة، وتحليق الخمر بمحتسيها بعيداً عن الواقع أو هروباً من همومه أمرٌ يلح عليه أبو نواس في خمرياته حين يتحدث عن أثرها.

ولو أعاد القارئ تأمل البيت الأول في قوله (إنها لمثلي في طول الزمان سلوب) لوجد إصرار الشاعر على سلطان خمرته وقوة تأثيرها لا على الشاعر وحده، بل عليه وعلى أمثاله مستخدماً في ذلك حرف التوكيد إنّ، يتبعه تأكيد آخر بصيغة المبالغة (سلوب)، وبين التأكيدين عموم التأثير على الأشخاص (لمثلي) والأزمان(في طول الزمان)، وهو يحرص على إبراز عموم التأثير حتى ليقدم ما يعبّر عنه اهتماما به، فالترتيب الطبعي للجملة (إنها سلوبٌ لمثلي في طول الزمان)، ولعل الشاعر هنا يعلل وقوعه في أسرها. والتعليل للفكرة سمة فنية جاءت أثرا

---

[1] الديوان، 54

لازدهار المنطق ونشاط علم الكلام، ولم يكن أبو نواس بمنأى عن هذا الجو الثقافي، بل كان شديد القرب منه، قوي التأثر به؛ لما عرف عنه من مخالطة المتكلمين لاسيما المعتزلة. ومن أمثلة التقديم والتأخير عند مسلم قوله [1]:

وعندنا فتـــــــــــاةٌ		**تُزْهى بها الأعوادُ**
وعندنا غـــــــــزالٌ		**بطرفه يصـــطادُ**
من كفّه إصدار الـنّـ	(م)	**ـعيم والإيـــــرادُ**
فلم يزل يسقينــــا		**صرفاً لها اتّقـادُ**
حتى انثنى صريعاً		**كفّي له وســـادُ**
كأن شاربيهـــــا		**في سوقهم أقيادُ**

يقدّم الشاعر (عندنا) على (فتاة) و(عندنا) على (غزال) و(من كفّه) على (إصدار النعيم)، ويبدو الشاعر هنا مهتماً ببيان النعيم الذي نالوه في هذا المكان، وهو يشير إلى الأحوال التي عمَّت ذلك المكان ولكنهم تميزوا دون غيرهم بهذه المتع ومن ذلك قوله[2]:

وعندنا غـــــــــزالٌ	**بـــــــطرْفه يصيـدُ**
من فوقهم أطيـــــــارٌ	**صياحها تـــــــغريدُ**
وتحتهم جِنـــــــــانٌ	**نباتها نضيـــــــــدُ**
وعندهم دفــــــــافٌ	**وزامِرٌ وعـــــــــودُ**

ونلاحظ في هذا المقطع استخدام الظروف المختلفة (عند، فوق، تحت) ليدل على الجلسة الرومانسية الخاصة التي تحيط بمكانهم دون غيرهم، فحيث ما التفت إلى أعلى وإلى أسفل وإلى الجوار تجد المتعة والنعيم المتداخل، فيمتع الشاعر ومن معه نظرهم وهم يتناولون شراب الخمر

---

(1) الديوان، 241

(2) نفسه، 197

برؤية فتاة رشيقة التي تصيد قلوبهم بنظراتها والطيور تؤنس أذنه بأطيب الانغام وأعذب الألحان ويفترشون أرضاً خضراء يحيط بهم الآلات الموسيقية التي تشدوا أجمل الأنغام وقد تلائمت هذه الأجواء الرومانسية مع ميولهم للهو واللعب واتباع الغريزة التي يريدونها.

ومن ذلك قوله[1]:

وخلّوا بأنواع النعيم ولــــــذة	**دامت وعيشٌ ما يريد زوالا**
في مجلسٍ بين الكروم مظلّلٌ	**جُعِلَت له أغصانهن ظـلالا**
ولديهم حور القيان كأنّهـــا	**غزلان وحشٍ يرتعين رمالا**
ولديهم كرخيّة شمســـيـــة	**قد خُلّيت في دنها أحــوالا**

وأحياناً ما يكون التقديم عنده ليشد انتباه القارئ نحو تَغير أحوال خمرته بتغير ألوانها، وصدى فعاليتها على شاربها في جميع أحوالها فيقول [2]:

حمراءَ إنْ بَرَزتْ صفراءَ إنْ مُزِجَتْ	**كأنّ فيها شرارَ النّارِ تَلْتَهِبُ**

وقوله [3]:

كأنّها في الكأس ياقوتــــــــــةٌ	**وهي إذا مــــا مُزِجتَ وُرسُ**

ويصبح التقديم لازماً دون مسوغ إذا كان التقديم متصلاً بتلك المرأة التي تجذب مسلماً إليها وتدفعه إلى البوح بكل أسراره فيقول[4]:

أديرى علىّ الراح ساقيةَ الخَمْـرِ	**ولا تسأليني وأسألي الكأس عن أمري**
كأنّك بي قد أظهرت مضمَر الحشا	**لكِ الكأسُ حتى أطلعتك على ســِّري**

---

(1) نفسه، 202

(2) الديوان، 227

(3) نفسه، 279

(4) نفسه،103

فالكأس عنده لها دون غيرها، وسعادته تكون معها ومع الكأس سوياً.

- **الالتفات**

يُعَدّ الالتفات سمة أسلوبية تعين على تحولات مختلفة في الخطاب،كالانتقال من الغيبة إلى الخطاب أو العكس، أو التحول في الأزمنة من الفعل المضارع إلى الأمر، أو العكس أو العدول عن فعل ماضٍ إلى أمر، أو الإخبار عن الفعل الماضي بالمستقبل، أو العكس، ولا تفهم هذه التحولات إلا في ضوء السياق اللغوي، الذي يرجع إليه وحده لتحديد طبيعة المعنى المُراد، إذْ إنّ المعنى قد يتجاوز الكلام المرسوم أمام القارئ إلى آخر يُفْهَم ضمناً، وهو معنى يتحدد بالقوة اللاكمية وذلك بتعبير جون لاينز [(1)].

وقد تحدث أحمد مطلوب عن اهتمام العرب بالالتفات قائلاً: " وتلك على عادة افتتانهم في الكلام وتصرفهم فيه،ولأن الكلام إذا نُقِلَ من أسلوب إلى أسلوب كان ذلك أحسن تطرية لنشاط السامع وإيقاظاً للإصغاء إليه من إجرائه على أسلوبٍ واحدٍ،وقد تختص مواقعه بفوائد" [(2)].

وقد نظر عز الدين إسماعيل إلى الالتفات نظرة ثاقبة، إذْ لم يعد الالتفات عنده حيلة من حيل جذب اهتمام المتلقي وتشويقه؛ لأنّ ما يحدث فيه من انحراف للنسق أو انتقال في الإيراد الكلامي من صيغة إلى صيغة ليس انتقالاً استطرادياً مثلا، وليس تعليقاً طريفاً على ما قيل أو ما حدث، وليس استشهاداً بطرفة أو ملحة، أو ما شابه ذلك من وسائل تسلية نفس المتلقي والترويح عنه، وإنما ينحصر الأمر في بيان معنى على قدر كبير من الرهافة والخفاء، لا يلفت المتلقي إليه أو إلى البحث عنه إلا إدراكه للتغير الحادث في النسق اللغوي للخطاب، وقلّما ينتبه القارئ إلى هذا التغير، ودون ذلك الإدراك يظل ذلك المعنى مختفياً وغائباً[(3)].

وبمثل هذا الفهم يصبح الأسلوب الالتفاتي وسيلة لإغناء النص دلالياً وجمالياً في آن واحدٍ، فقد تم استبعاد فكرتي الإمتاع والتشويق اللتين تشعران بنمطية الأسلوب وآلية التفسير مع أن القصد منه إعطاء حيوية للنص تساعد على إبراز رؤى خلاقة عند الشاعر.

---

(1) ينظر: اللغة والمعنى والسياق، تر: عباس الوهاب، 226

(2) ينظر:معجم النقد العربي القديم، 1/ 223

(3) جماليات الالتفات في بحث ضمن كتاب ،قراءة جديدة لتراثنا النقدي، 905

- **الأفعال**

تتحدد هوية الزمن النحوي في الماضي والمضارع والأمر، وقد زخرت خمريات أبي نواس ومسلم بعدد كبير من الأفعال، إلا أن كلاً منهما يستخدم الأفعال بطريقته الخاصة ويتنوع فيها بناءً على هدفه المراد من قصيدته

ومن أمثلة ذلك قول أبي نواس [1]:

غَنّنا بالطّلولِ كيفَ بَلينَـــــــا ... واسْقنا نُعْطكَ الثّناءَ الثمينــــا
مِنْ سُلافٍ كأنّـــــها كلّ شـــيءٍ ... يَتَمنّى مُخَيّرٌ أنْ يكـــونَـــا
أكَلَ الدّهْرُ ما تَجَسَمَ منــــهـــا ... وتَبَقّى لُبابُها المكْنُونَـــــــــا
فإذا ما اجْتَلَيْتَها، فَهَبَـــــــاءٌ ... يَمْنَعُ الكَفَّ ما يُبيحُ العيــــونَا
ثمّ شُجّتْ، فاستَضْحكتْ عن لآلٍ ... لوْ تَجَمّعْنَ في يَدٍ لاقْتُنينَـا
في كؤوسٍ كأنّهن نُجـــــــومٌ ... جارِياتٌ، بُروجُها أيدينَـــــــا
طالِعاتٍ معَ السّقاةِ علَينــــــا، ... فإذا ما غَرَبْنَ يَغْرُبْنَ فِينَـــــا
لوْ ترَى الشَّرْبَ حوْلَها من بعيدٍ ... قُلتَ قوْمٌ، من قِرّةٍ ، يَصْطلونَا
و غَزَالٍ يُديـــرُها بِبَنــــــانٍ ... ناعِماتٍ يَزيدُها الغَمْزُ لِينَـــا
كلّما شِئْتُ عَلّنـــي برُضــــابٍ، ... يترُكُ القْلبَ للسّرُورِ خَدينَـــا
ذاكَ عيَشٌ لوْ دامَ لي،غَيـرَ أنّي ... عِفْتُـهُ مُكْرَها ، وخِفتُ الأمينا
أدِرِ الكأسَ حانَ أنْ تَسْقينــــا ... وانْقُر الدّفّ، إنّهُ يُلْهِينَــــــا
ودَعِ الذّكْرَ للطّـــلـــولِ إذا ما ... دَارَتِ الـــكـــأسُ يَسْـــرَةً ويَمينــــا

حوى البيت الأول مجموعة من الأفعال تم ترتيبها ترتيباً موضوعياً للزمن النحوي،(غنّنا، بلينا، نعطك**)**. وهذه الأفعال تحيل القارئ على أزمنة مختلفة وهي الأمر، الماضي، المضارع، وهي تختزل البعد الدلالي للقصيدة كلها وتختصرها؛لأن الأبيات التي تليها تضيف إليها معاني جديدة، وإذا كانت الأطلال ترتبط بالزمن الماضي،فإن الخمر ترتبط بزمني المضارع والأمر، مما

---

[1] الديوان، 373

يمنحها استمرارية وتوهجاً، يفعلان في الشاعر ويدمنان الحضور في بنيته النفسية، ولا يهتم الشاعر بالماضي، فهو ليس من معالم الحضارة العباسية، بل هو من معالم حضارة البادية، التي ينفر منها الشاعر، ويبقى المضارع والأمر اللذان يحيلان القارئ على الحاضر والمستقبل، وهما اللذان يشكلان لحظة للتملك وممارسة الفعل الاجتماعي،ويضيف الماضي والمضارع على البيت الأول تنويعاً ويمنحانه جمالية تكسر رتابة الزمان النحوي الموسيقية.

وهناك فرق أساس بين الماضي والمضارع من جهة والأمر من جهة أخرى، فإذا كانا يحيلان على عوالم معينة، فإن الأمر أقرب إلى الدعوة إلى ممارسة اللذة،متمثلة في شرب الخمرة وسماع الغناء وذلك من خلال الأفعال (غنّنا واسقنا) فالعلاقة بين الأمر واللذة أكثر وضوحاً ودلالة من تلك التي تربط بين المضارع والأمر لذا فهو يختم القصيدة بقوله (أدر ،تسقينا، انقر، يلهينا).

ومن أمثلة الالتفات عند مسلم قوله[1]:

أمكنتُ عاذلتي في الخمر مِن أذنٍ — صمُاءَ يُعْي صداها من يناديهـــا

وقلتُ حين أدار الكأسَ لي قمـــرٌ — الآن حين تعاطى القوس باريهـــا

يا أملحَ النّاسِ كفّاً حين يمزجُـهـا — وحين يَأخذُها صِرْفاً ويعطيهــــا

قد قمتُ منها على حَدٍّ يلائمـهـا — فهاكذا فأدرها بيننا إيهــــــــا

إنْ كانت الخمرُ للألباب سالبــةً — فإنّ عينيكَ تجري في مجاريهـــا

سيّان كأسٌ من الصهباء أشربُها — نظرةً منك عندي حين تصبيهـــا

في مقلتيْك صفاتُ السحـر ناطقةٌ — بلفظِ واحِدةٍ شتّى معانيهــــــا

فاشربْ لعلك أن تحظى بسكرتها — فتصدق الكأس نفــساً ما تمنّيها

---

(1) الديوان، 216

يلتفت الشاعر من الفعل الماضي إلى الفعل المضارع إلى فعل الأمر في تنوع يقود إلى القارئ إلى نتيجة مفادها، أن الشاعر يقرن بين الحدث والفعل الماضي، والأثر والفعل المضارع والاستمرار وفعل الأمر، فقد خصص الشاعر الفعل الماضي للحديث عن أعمال قادت القارئ إلى محور النص الرئيس حيث الشربُ وأثاره فبدأ بقوله (أمكنت، قلت، أدار، تعاطى) ،ليصل إلى قوله (يمزج، يأخذ، يعطي، أشرب) وصولاً إلى قوله (اشرب).

إنّ مسلماً يستخدم الفعل الماضي لوصف الحدث ونتائجه، ويستخدم المضارع ليضفي على النص نوعاً من الاستمرارية والبقاء، ويضيف فعل الأمر إلى النص دلالة الرغبة في استمرار الشرب ليحظى صاحبها بالسكر الذي يسعى إليه، لا ليتخلص من همٍّ يلاحقه كما عند أبي نواس بل هو يسعى لسعادة النفس البشرية، وتحقيق لذتها فالخمرة إحدى السبل التي تقود إلى اللذة كما يرى مسلم.

- **الضمائر**

يشكّل استخدام الضمير في خمريات أبي نواس و مسلم حضوراً واسعاً، إذْ يتكئ كلّ منهما عليها اتكاءً واضحاً ،ليكونا شبكة تقابلات بين انواع الضمائر المختلفة ومنها ضمائر المتكلم والخطاب والغيبة، إذْ تقوم هذه الضمائر بدور جليّ في شعرهما وتكشف عن أطراف الرؤية التي يعبران عنها، وطبيعة المواقف التي تستدعي الشعر عندهما ،كما تكشف تلك الضمائر عن الكيفية التي يختارها الشاعران للتعبير عن غرضهما في عالمهما الخمري والكشف عن دلالاته.

وعند متابعة هذه الضمائر في هذه الخمريات، يَتبيّن للقارئ أن الغالبية العظمى يقصد بها أطراف ثلاثة وهي :-

الطرف الأول ــــــــــــــ> الشاعر نفسه

الطرف الثاني ــــــــــــــ> الخمرة وما يتعلق بها

الطرف الثالث ــــــــــــــ> الساقي أو الجارية

ومن الأمثلة التي يمكن الوقوف عندها للتحول في الضمائر قول أبي نواس [1]:

لئن هجَرتْك، بعد الوَصْل، أرْوَى ،	**فلمْ تهجُرْكَ صافيَةٌ عُقـــارُ**
فخذْها من بناتِ الكرْمِ ، صِرْفاً ،	**كعينِ الديكِ يعلوها احمـــرَارُ**
شراباً ، إنْ تُزاوِجْهُ بمــــــاءٍ	**تـوَلّدَ منـهُما دُرَرٌ كِبــــارُ**
طبيخُ الشمسِ، لم تطْبُخْهُ قِدْرٌ	**بماءٍ، لا ولم تلْذَعْه نــــــارُ**
على أمثالها كانتْ لِكِسْرى	**أنوشِرْوانَ تتَّجِرُ التّجَــــارُ**
إذا المخْمورُ باكرَهَا ثلاثاً،	**تَطَايَرَ عنْ مَفَاصِلِهِ الخُمارُ**
وهَاتِ فغَنّني بيتي نُصَيْبٍ ،	**فقد وافانيَ القدَحُ المـــــدارُ**
ولولا أنْ يقالَ صبَا نُصَيْبٌ،	**لقلتُ بنفسيَ النَّشءُ الصّغارُ**
بنفسيَ كلّ مهْضُومٍ حشاهَا،	**إذا ظُلِمَتْ، فليسَ لها انتِصَــارُ**

في هذه الأبيات لم يصرح أبو نواس بالخمر، وأناب عن ذكرها بالصفات،والضمير (الغائب) الهاء، فضلا عن طقوسها ومفعولها، وهذا يعد أقوى من ذكر المفردة ذاتها لأن هذا يقود إلى تشكل ثنائية الحضور والغياب في الأبيات، حيث تتوزع في النص ثلاثة ضمائر، منها ما يخص الخمر ومعظمه ضمير غيبة من مثل قوله (فخذها، شراباً إن تزاوجه، باكرها) ومنها ما يخص مخاطب أبي نواس من مثل هجرتك تهجرك، فخذها، ومنها ما تعلق بالساقي أو المغني، ويلاحظ القارئ أنّ الضمائر الخاصة بالخمر والمخاطب استغرقت الأبيات الستة الأولى في حين أنّ صوت الشاعر (ضميره) لم يظهر إلا في البيت السابع(وهات فغنني)، ومثل هذا الانتقال في الضمائر يشير إلى توحّد الضمائر والأصوات لتصير معاً صوت أبي نواس.

---

[1] الديوان، 203

والقارئ لهذه الأبيات يدرك أنّ المخاطب الذي أوهمه به أبو نواس في الأبيات السابقة ليس سوى أبي نواس ذاته، فهو الذي هجرته أروى (وهذا دليل على علاقته المضطربة مع النساء،وهو يسلّى نفسه ويعزيها بالانصراف إلى الخمر(وقد شاعت في تلك الفترة)؛ ليجد فيها الرجل تعويضا عن المرأة)، فالدارس يظفر بثنائية جديدة على مستوى الضمير : أنا/ أنت والتي تستحيل في نهاية الأمر إلى التوحد والانصهار في ضمير واحد وهو (أنا)، وبالتالي فإنّ ثنائية الحضور والغياب المتعلقة بالخمر قد استحالت إلى حضور، في حين استحالت ثنائية (أنا/ أنت) إلى صوت واحد وهو (أنا) وبذلك يحل الحضور في الأنا، وتحل الأنا في الحضور، وهذا الحلول هو الذي يعطي النتيجة التالية (أنا المخمور)، لذا فإن هذا التحول في الضمائر والانزياح فيها قاد إلى أن يكون أبو نواس هو المعنيّ في النص أي هو المخمور، ففي عالم الخمرة تتحقق ذاته، فهي بمثابة ينبوع التحولات التي تتضمن الشكل الذي يتطلع إليه هوى الشاعر وجموح خياله، وهذا التحول وجموح الخيال قد مارسه الشاعر على تشكيل وحدات النص سواء من خلال الضمائر وتحولاتها أو من خلال التركيب الذي يسيطر عليه الأسلوب الإنشائي،وقد أضاف ذلك بُعْداً جمالياً جذب المتلقي نحوه وأحدث معه تواصلاً، ومن أمثلة ذلك أسلوب الشرط الذي يغطي جزءاً هاماً من فضاء النص يثير المتلقي نحو معرفة جوابه من مثل:

لئن هجرتك .... فلم تهجرك: إشارة للعلاقة المضطربة بين الشاعر و من يحب

شراباً إن تزاوجه بماء ... تولد منها :ولعل في هذا البيت إشارة إلى طقس من طقوس الخمرة وهو الابتعاد عن مزج الخمرة بالماء لأن في ذلك قتلاً لها.

ولعل استعمال ضمير المخاطب في بداية القصيدة والتحول عنه جعل القارئ يدخل في لعبة الخطاب ليصبح جزءاً من النص، وبالتالي فهو لا يستطيع فهم مغزى القصيدة ما لم يستحضر الجو الخمري الذي يتحدث عنه الشاعر، حيث يبدو النص كأس خمر، وكل بيت رشفة منه ومثلما يتريث الشارب بين رشفة وأخرى، فعلى القارئ أن يتأمل كل بيت قبل أن يجتازه إلى البيت الذي يليه، ولكن القارئ يظل متصلاً بالقصيدة من بدايتها إلى نهايتها، ولعل ذلك مرده إلى تلك الحركة الدائرية في النص والتنوع في الضمائر مع قوة الأثر فيها.

ومن أمثلة التحول في الضمائر عند مسلم قولـه[1]:

فبتُّ أُسِرُّ البَدْر طوراً حديثَهـــــــا	وطوراً أناجي البدر أحْسِبُها البــــدرا
إلى أن رأيتُ الليلَ مُنْكَشِفَ الــدُّجى	يُوَدِّعُ في ظَلْمائه الأَنْجُمَ الزُّهْـــــرا
خذاها فأما أَنْتَ فاشرب وهاتِهــــا	لِأَسْقِيَها هذا مُعَتّقة بِكْـــــــرا
وهات اسقني من طرفها خمرَ طرفها	فإنّي امرؤٌ آليتُ لا أشْرَبُ الخمـــرا
أرودُ بَعَيْني مَنْظَرَ اللَّهْو والصِّـــبا	وأهوى ظباءَ الأنسِ والبقر الـعُــفْرا
وَبنت مجوسيّ أبوها حليلُهـــــا	إذا نسبت لم تعدُ نسبتها النــــهرا
تجيش فتُعْدي جوهر الحلي خِدْرَهـا	وتُغْضي فَتُعْدى نَكْهَةَ العنْبَر الخِـدْرا
أخصُّ النَّدامى عِنْدَها وأَحبُّهــــم	إليها الذي لا يَعْرِفُ الظُّهر والعصرا
بعثتُ لها خُطّابها فأتوا بهـــــا	وسُقت لها عنهم إلى ربّها المهـرا
وما زال خوفاً منهم في جحودهـــا	يقربّهم فتراً ويبعدهم شبــــــرا
إلى أن تلاقوها بخاتم ربهـــــا	مخدّرة قد عُتّقت حججاً عشــــرا
إذا مسّها السّاقي أعارت بنانــــه	جلابيب كالجادي من لونهاصفـرا
أناخ عليها أغبرُ اللون أجـــوفٌ	فصارت له قلباً وصار لها صــدرا
قلوب النّدامى في يديْها رهينـــةٌ	يصيدونها قهـــراً وتقتلهم مكـــرا

يبدأ الشاعر هذه الأبيات الخمرية بضمير المتكلم حيث قوله (بتُّ، أناجي،رأيت، اسقني)، وهذه تقنية سردية تعكس الحضور الذي هو الوسيلة للولوج إلى النص الشعري، حيث يحكي قصته مع المرأة التي كان يغازلها، ثم انتقل انتقالاً سريعاً ولكنّه مريح إلى موضوع الخمر حيث

---

(1) الديوان،45 –49

بدأ الخطاب يتحوّل إلى ضمائر المخاطب (اشرب،هات)، وهذا يشير إلى عملية المشاركة في مجلس الشرب وعدم اقتصارها على شخص واحد، كما أنّ هذا التحول في الضمائر يوحي بعملية تبادل الكؤوس ومرورها بين الشاربين .

وبعد هذا التحول يأتي الشاعر ليستخدم عدداً من الضمائر الدالة على الخمر من مثل قوله (أبوها، خدرها، خطابها، يديها) ،وهذا يشير إلى أنّها أصبحت العنصر الحاضر في قصيدته، وفي مجلس الشرب، ويختفي حضور الشاعر في هذه الأبيات، ويبدو أنّ الضمائر الدالة على الخمر قد ملأت جو النص؛ لأنّها عنصر التسلية الثاني بعد المرأة، أو الذي يكون موجوداً حيث تكون المرأة موجودة.

وبعد عدد من الأبيات يطلّ الشاعر على القارئ بضمير المتكلمين العائد على الجمع المشاركين له في هذا المجلس ليصف حالتهم وقد امتلأت نفوسهم فرحاً وسروراً بالخمر وشربها، خاصة وأنّهم قد نالوها بعد سعي حثيث وطلب شديد من بائع ساومهم عليها، ولم يمنحهم إياها إلا بعد أن دفعوا ضعف ثمنها، ولعل هذا يشير إلى واقع اجتماعي ارتبط بالطمع الذي ساد نفوس بائعي الخمر تلك الفترة وكثرة الطلب عليها الذي ضاعف ثمنها، ورغبتهم في الحصول على مردود مادي من خلال المساومة على ثمنها والمغالاة فيه فيقول [(1)]:

ظَلِلنا نشوفُ الجِلْدَ بالجِلْد لا نرى **لهُ ولها في طيبِ مَجْلِسِنا قـــدْرا**

سلكنا سبيلاً لِلصِّبا أجنـــــبية **ضَمِنّا لها أن نعصي اللوم والزجْرا**

بركب خفافٍ مِنْ زجاج كأنــّها **ثُدِيٌّ عذارى لم تخف من يدٍ كسرا**

علينا من التوقير والحِلْمِ عَارِضٌ **إذا نحن شئنا أمطرَ العزف والزّمرا**

وتصبح ضمائر المتكلم الدالة على الجمع هنا علامة دالة على أصحاب مسلم ورفاقه فهم إلى جانب اشتراكهم في عملية الشرب، فهم مشتركون أيضاً في عدم المبالاة باللائمين والزاجرين لهم فهم ينسون ذلك بكؤوس خمرتهم وأصوات العيدان والزمر.

---

(1) الديوان،51- 52

فأبو نواس ومسلم يلتقيان في لحظة النشوة المتحققة بكؤوس الخمرة الدائرة بينهم وأصوات الغناء التي تملأ المكان سواء أكانوا فرادى أم جماعات وقد دلّت عليهم الضمائر المختلفة التي وردت متنوعة لدى كل من الشاعرين.

- **الحذف**

يُعَدُّ الحذف تحولاً في التركيب اللغوي، يثير القارئ، ويحفزه نحو استحضار النص الغائب، أوسَدِّ الفراغ، كما أنّه يثرى النص جمالاً، ويبعده عن التلقي السلبي، فهو أسلوب يعمد إلى الإخفاء والاستبعاد بغية تعددية الدلالة، وانفتاحية الخطاب على آفاق غير محدودة، إذ تصبح وظيفة الخطاب الإشارة،وليس التحديد، فالتحديد يحمل بذور انغلاق النص على نفسه، ولا يُبْقي للقارئ فرصة المشاركة في إنتاج معرفة جديدة بالنص ودلالاته.

وقد شاعت هذه الظاهرة في كثير من اللغات، فالمتحدث قد يلجأ أحياناً إلى إسقاط كلمة أو جملة أو جمل اعتمادا على قرائن سياقية أو لفظية تجعله يشعر بالاطمئنان إلى أنّ المعنى المراد قد تحقّق للسامع، وظاهرة الحذف في اللغة العربية تفوق غيرها من اللغات لما جُبلت عليه اللغة العربية في خصائصها الأصلية من ميل للإيجاز بأنواعها المختلفة[1].

وقد حاول القدماء تفهّم هذا البعد ضمن إطاري الحضور والغياب ،وعمدوا إلى حصر أشكاله؛ رغبة في تلقي النصوص القديمة على نحو لغوي لاستخلاص ما فيها من ألوان الجمال أو لرصد ما فيها من ظواهر القبح، وبمعنى آخر كانت هذه الخاصية من أهم مظاهر تقويم العمل الأدبي، وتبدو مقدرة القدماء في إدراكهم أن بعض العناصر اللغوية يبرز دورها الأسلوبي بغيابها أكثر من حضورها[2].

ومن أهم من تنبه إلى الأبعاد الجمالية الكامنة وراء ظاهرة الحذف عبد القاهر الجرجاني بل إنه عّد الحذف من عوامل الإجادة والإبداع، وهو يقول في ذلك معلقاً على أبيات ذكر فيها حذفاً معينا: " فتأمل الآن هذه الأبيات كلها، واستقرها واحداً واحداً، وانظر إلى مواقعها في نفسك وإلى ما تجده من اللطف والظرف، وإذا أنت مررت بموضع الحذف منها، ثم فليت النفس عما تجد، وألطفت النظر فيما تحس به، ثم تكلف أن ترد ما حذف الشاعر، وأن تخرجه إلى لفظك،

---

(1) عودة، طاهر سليمان،ظاهرة الحذف في الدرس اللغوي، 9

(2) عبد المطلب،محمد ،جدلية الإفراد والتراكيب، 181- 182

وتوقعه إلى سمعك، فإنّك تعلم أن قلت كما قلتُ وأنّ ربّ حذف هو قلادة الجيد وقاعدة التجويد[1]، أي أنّ الحذف لا يعدو كونه محاولة أسلوبية من أجل الرقي بالخطاب إلى مستوى تعبيري قادر على شد انتباه المتلقي والتأثير فيه، أي الإقناع ،فضلاً عن استغلال سمات جمالية تضفي على الخطاب سمات الجمال أي الإمتاع [2].ويبدو أن أبا نواس لم يغفل عن الإمكانات الجمالية والأسلوبية التي لا تتحقق دون اللجوء إلى مثل هذه الأساليب ومنها الحذف، وقد لجأ إليه أبو نواس وخاصة في تلك الأبيات الشعرية التي اعتمدت البنية الحوارية ،ومن ذلك قوله [3]:

لمّا قرعْتُ عليهِ البابَ، أوْجَلَـــهُ ... وقالَ، بينَ مُسِرّ الخوْفِ والرّاجـــي

من ذا؟" فقلتُ:"فتىً نادتهُ لذّتُـه ... فليْسَ عنها إلى شيءٍ بمُنْعــاجِ

افتحْ!" فقَهْقَهَ من قولي وقال: لقد ... هيّجْتَ خوْفي لأمرٍ فيهِ إبهَـــاجي

ومن قوله [4]:

و خَمّارَةٍ نَبّهْتُهــا بعد هجْـــعَة ... و قد غابت الجوزاءُ ، وارتفعَ النّسرُ

فقالت: من الطُّرّاق ؟ قلنا : عصابة ... خفافُ الأداوَي يُبْتَغَى لـــهُم خمرُ

ولا بدّ أن يَزِنوا، فقالت: أو الفـــدِا ... بأبْلَجَ كالدّينَارِ في طرفــــهِ فَتْرُ

وقوله أيضاً [5]:

رَقَّتْ عن اللّمسِ فهيَ كالقمرِ الـ (م) ... ـطالعِ في الماء فاتَ من نَـــظَرَا

تقولُ خمرٌ، فحين تُحدرُهَـــــا ... من فمِ إبرِيقها، إذا انـــحدَرا

قلتَ شعاعٌ، فكيفَ أشربهـــــا، ... لوْ كانَ خمراً لأبرَزَت كـــدَرَا

---

[1] ،دلائل الاعجاز، 151

[2] خطابي ،محمد ،لسانيات النص، 95

[3] الديوان، 85

[4] انفسه، 161

[5] نفسه، 208

حتى إذا ذُقْتُها خرَرْتُ لهــــــا،   بعد مجالِ الظنونِ منْــــــعَقِرا

لقد تشكلت الأبيات مجردة من الضمير(أنا)(نحن)(هي) وذلك في قوله (فتى)(عصابة)(خمرٌ)(شعاعٌ) وهذا يوحي بعدة دلالات، ذلك أنّ المتحدث معروف لدى الناس، وهو لا يحتاج مع هذه المعرفة أن يعرَف ذلك بالضمير، واكتفى الشاعر بقوله :فتى، عصابة،خمرٌ، شعاعٌ،لأنّ ذلك هو ما يشير إليه، وقد وصف الشاعر الفتى بطالب اللذة، والعصابة بالساعية لأجود أنواع الخمر، والخمر التي تميزت عن غيرها من أنواع الشراب الأخرى بعذوبة طعمها وجمال لونها وحسن تأثيرها،فأفعال هؤلاء جميعاً هي التي تشير إليهم، فهم موجودون بالفعل لا بالقول، وقد برز ذلك في طريقة الرد التي استخدمها أبو نواس بقوله (افتح) وهذا يدل على عدم خوفه من فعله الذي يقوم به، ولو كان الضمير موجوداً لأخذ الأمر شكل الادعاء؛ فالمعروف لا يُعَرَّف.

والخطاب بهذه الصورة يعطي للمخاطب هيبة في النفوس، ويجعل له حضوراً كبيراً عند المتلقي، ويجعله مستعداً نفسياً لتقبل مضمون الخطاب التالي الذي يسعى نحو تأكيد مبدأ الفاعلية في العمل ،والسعي الحثيث لتحقيق طموح إنساني متكئ على اللذة والمتعة وتخليص النفس من همومها، وبالتالي فاختصار المسافات يؤدي إلى السرعة في الوصول إلى المُراد.

كما أنّ الشاعر لو لجأ إلى الذكر بقوله (أنا) (نحن) (هي) لوضع الخطاب في إطار محدد اكتملت فيه الجملة إسنادياً، ولكن مضمون الخطاب لا يسعى إلى التحديد لأنه مطلق، مفتوح، لا يحدّه حدٌّ، ويبدو أنّه أراد بذلك نفسه العاشقة للخمرة التي لا تقف في عشقها عند حدٍّ معين، أو مجموعات الشاربين التي كانت تقصد بيوت الخمرة ليلاً، أو الخمرة التي أصبح السبيل إلى شُرْبها أمراً صعباً لأنها تحتاج إلى إنسان صاحب خبرة طويلة حتى يصل إلى مذاقها الحقيقي الذي تتميز به فليست كل خمر خمراً و وليس كل شاربٍ شارباً .

وفي قصيدة أخرى يلجأ أبو نواس إلى الحذف وذلك في قوله [(1)]:

إنّي قصَدْتُ إلى فَقِيـهٍ عـــــــالمٍ   متنسّكٍ، حَبْرٍ من الأحْبَــــــارِ

---

(1) الديوان، 209- 210

متعمّقٍ في دِينـهِ مُتَفَقّـــــــــــــــهِ	متبصّرٍ في العلمِ والأخْبَـــــــــارِ
قلت: النّبيذ تُحلّه ؟ فـــــــأجاب: لا	إلاّ عُقَاراً تَرْتمي بـــــــــــــشَرَارِ
قلتُ : الصلاة ؟ فقال: فرضٌ واجبٌ،	صَلِّ الصّلاةَ ، وبِتْ حليفَ عُـقارِ
اجمعْ عليك صَلاة حوْلٍ كامـــــــــلٍ	من فرضِ ليلٍ، فاقْضهِ بنهـــارِ
قلتُ : الصّيام؟ فقالَ لي : لاتَنْــوِهِ	واشْدُدْ عُرَى الإفْطارِ بالإفطــــــارِ
قلتُ: التصَدّق والزكاة ؟ فقـــال لي	شـيءٌ يُعَدّ لاّ لَـةِ الشّـطّـــــارِ
قلتُ : المناسك إن حجَجتُ ؟ فقال لي	هذا الفُضُولُ، وغايةُ الإدبـــارِ
لا تأتِيَنّ بـلادَ مكّةَ محرِمــــــــــاً	ولَوَ أنّ مكّة عنْد بابِ الـــــدّارِ
قلتُ : الطّغاة ؟ فقال لي : لاتغزُهمْ	ولَوَ أنّهُمْ قَرُبُوا من الأنْبَــــــارِ
سالمـهمُ واقتصّ منْ أوْلادِهِـــــــمْ	إنْ كنْتَ ذا حَنَقٍ على الكفّــــارِ
واطعنْ برمحِكَ بطنَ تلك وظهـرَ ذا	هذا الجِهادُ، فنعْمَ عُقْبَى الـــدارِ

يجيء الحذف في مجموعة من الأبيات التي تشكل حواراً خارجياً بين الشاعر والعالم الفقيه ، وهذا الحوار ما هو إلا انعكاس لحوار داخلي بين الشاعر ونفسه، فالعالم الفقيه هو تجسيد للشاعر أبي نواس ،وهذا الحوار يمثل محاولة الخلاص من هواجس الخوف التي ملأت نفسه، وذلك بعد لوم اللائمين له على مقامرته الخمر، والشاعر في هذه الأبيات يبدو متشبثا بأمر لا يستطيع الاستغناء عنه وهو يمثل له عنوان الخلاص من هذه الدنيا وآلامها؛ لذا فهو يجعل من نفسه فقيها يحلل ويحرّم على قاعدة التسهيل وهو في ذلك يسخر من الفرائض والسنن، ويحاول أن يجد ما يخفف عنه تفكيره بذلك، لذا فقد حذف الشاعر في هذه الأبيات مجموعة من الألفاظ كقوله : قلت: الصلاة؟ والأصل في العبارة أن يقول : ما حكم الصلاة؟ لكن الشاعر أراد أن يطلق العبارة ولايقيدها رغبة منه في بيان عدم انشغاله بالأمور الدينية والاهتمام بالأمور الدنيوية وملذاتها، وهو لذلك يبحث عن الحكم الشرعي الذي يدعم آراءه تلك عند عالم أو فقيه، ويبدو إصرار الشاعر على أن تكون الخمر حليفه الدائم في كل عبادة حيث يقول : (صلِّ الصلاة وبت حليف عُقار) ،فالخمر عنده عنصر الحياة الرئيس وشريانها، ولذلك فإن الشاعر يختم هذه الأبيات بنصيحة وجهها له العالم بقوله :

ودنا إليّ وقال :نصحك واجبٌ زيّن خصالكَ هذه بقمارِ

والشاعر بعد هذا الحوار يجعل نفسه فائزاً بكل ما يسعى إليه إذا استجاب لرأي العالم، وهو في حالة هذه كأولئك الذين فازوا بنعيم الجنة لصلاتهم وصيامهم وعبادتهم التي صدقوا فيها الله –عز وجل – وكانت خالصة لوجهه، وكذلك فإنّ الشاعر يفوز بخمرته إذا صلى وجعل صلاته مقرونة بشرب الخمرة، وأفطر في رمضان، وأنفق ماله في تدليل خمرته واقتص من أولاد الطغاة دون غزوهم، إنّها طقوس أبي نواس مع معشوقته، ولذلك فإنّ الشاعر لجأ إلى حذف تقني عمد فيه إلى حذف السياق القرآني /الغائب؛ رغبة منه في إمداد النص الشعري بعنصر جمالي تمثل في تخصيب النص وفتحه على آفاق جديدة ، وقد ظهر ذلك في قوله (فنعم عقبى الدار).

فالعبادات الدينية التي يؤديها الإنسان تكون سبباً بنجاته من النار ودخوله الجنة، والطقوس الدنيوية التي يؤديها المخمور في حياته تكون سبباً في خلاصه من تأنيب ضميره، لذا فإنّه يجد راحته عند معشوقته الخمرة .

أما مسلم فيبدو أنّه لم يهتم بتقنية الحذف ولم ترد في خمرياته التي تمت دراستها، ولعل سبب ذلك هو اهتمام مسلم بالحفاظ على تقاليد الشعر الموروثة وعدم الإخلال بقواعدها الأساسية في ذكر أطراف الجملة كاملة، ولعل انشغال مسلم بفن البديع وزخرفة أبياته الشعرية بها كان السبب في جعله يبتعد عن هذا الشكل من الانزياح في التركيب.

- **الانزياح الإسنادي**

يقتضي تأليف الكلمات في جمل اسمية أو فعلية أن يكون المسند ملائماً للمسند إليه في كل جملة إسنادية، ويبدو أن المنشئ في كل نوع من الإسناد يهدف في تركيبه الإسنادي إلى تحقيق الغاية الإيصالية أو الإخبارية، وهذا ما تسعى اللغة النثرية أيضاً لتحقيقه، فيتقدم في وعي المنشئ ضرورة مطابقة اللفظة لمدلولها حتى يصل بالمتلقي إلى قصده، أما اللغة الشعرية فإنّها تقدّم الخبر للمتلقي في تركيب لغوي تكون فيه العلاقة الإسنادية غير مألوفة؛ ليحقق الخبر بأكبر قدر من الجمال، والغاية الجمالية تجعل التشكيل اللغوي يتقدم في ذهن المتلقي والمنشئ معاً[1]،فيتحول السؤال مِنْ ماذا قال الشاعر في اللغة النثرية؟!،كيف قال الشاعر في اللغة الشعرية، وفي الكيفية تكمن الرسالة، ولذا فإن كثيراً من الشعراء يتجاوزون التراكيب الإسنادية

---

(1) كوهن، جون، بنية اللغة الشعرية، 154

المألوفة؛ ليشكل كل منهم كيفية خاصة به، فهل يمكن أن يحدث مثل هذا في خمريات أبي نواس ومسلم؟

ويتحقق الإسناد الفعلي في النثر والشعر على السواء عندما يندرج المسند إليه في مجال تناوله للمسند، أي أن يكون جزءاً من الصنف نفسه، ومثال ذلك القول (سافر الطلبة) وهذا لا يحدث لو تم تغيير التركيب بالقول (سافرت الأحزان) وذلك للمنافرة التي أحدثها التركيب نفسه، ولا تتحقق هذه المنافرة إلا إذا أخذت الكلمات بمعانيها الحرفية [(1)]،ويبدو أنّ أبا نواس ومسلم قد تجاوزا العلاقات المألوفة التي يكون فيها الفعل تاماً في كثير من استعمالاته ويتطابق مع فاعليه، وسعيا إلى إقامة خرق بين المسند والمسند إليه، وأقاما علاقات مدهشة بين الكلمات لتحصل الإثارة والمفاجأة للمتلقي ومن ذلك قول أبي نواس [(2)]:

أما ترى الشّمس حلّت الحَمَلا   وقام وزن الزمان فا عتــدلا

وغنّت الطيْر بعد عُجْمَـــــتها   واستوفتِ الخُمْرُ حولها كملا

واكتست الأرض من زخارفها   وشيَ نبات تخاله حـــــــللا

فاشرب على جدةِ الزمان فقد   أصبح وجه الزمانِ مُقتبـــلا

في العبارات (قام وزن الزمان) و(غنت الطير بعد عجمتها)و(اكتست الأرض)(أصبح وجه الزمان مقتبلا) انزياح إسنادي، فالمتلقي ينتظر أن تسند الأفعال (قام، غنت، اكتست، أصبح) إلى فعل ومفعول به متعلق معجمياً بهذه الأفعال فيكون التوقع محصوراً في ألفاظ من مثل (الرجل، المرأة، الفتاة، الزمان) لكن خروج الشاعر عن هذا التوقع فيه بُعْدٌ إيجابي، وهذا التنافر الإسنادي يدفع المتلقي للنشاط التأويلي ولعل هذا المخطط يكشف ذلك:

العلاقة الإسنادية	فعل	فاعل	مفعول به
المألوف	قام	الرجل	

(1) كوهن، جون، بنية اللغة الشعرية، 154

(2) الديوان، 299

	غنت	المرأة	أغنية
	اكتست	الفتاة	حلة جديدة
	أصبح	الزمانُ	قصيراً
الانزياح	قام	وزن الزمان	
	غنت	الطير	
	اكتست	الأرض	وشي نباتٍ
	أصبح	(اسم أصبح)	خبر أصبح
		وجه الزمان	مقتبلاً

إنّ الشاعر في هذا الانزياح يسعى إلى إثبات الخلاصة لحياة عصره حيث التحضر والتمدن وتغير الأحوال، ورفضه لحياة البداوة وجعلها سلوكاً معيشاً لا يتناسب وواقع الحياة المعاصرة التي أصبح العباسي يحياها، وهذه الانزياحات المكثفة هدفها خلق رمزية جديدة تتمثل في الدعوة لكل ما هو جميل في الحياة والاستمتاع به دون القصور على ما درس وقدم ولهذا فهو يقول [1]:

فعلام تَذْهَلُ عن مُشَعْشَعة وتهيم في طللٍ وفي رسمِ

وهو يجعل الخمر رمزاً تتحرك فيه دعوته الصريحة إلى عشق الحياة واستعمال ملذاتها حيث يقول [2]:

ركبتُ غوايتي وتركتُ رشدي وكفّ الجهل مطلقة عناني

والانزياح في هذا البيت يعطي بعداً ثنائياً، فهو يعتمد الترادف في قوله (ركبتُ غوايتي) (تركتُ رشدي)، وفي هذا الانزياح إصرارٌ على المغايرة باللذات والغواية، إصرارٌ على ترك العقل والتبعية لثقافة القدماء، وقد استخدم لذلك قوله (كف الجهل)وهي تعني البعد والجهل بكل ما يبعده عن ملذاته وعزيمته، فالانزياح بهذه الألفاظ دفع بالشحنات الإيجابية من الألفاظ الأصلية مثل

---

(1) الديوان، 334

(2) نفسه، 413

(الرشد)و(المعرفة) إلى الألفاظ المستعارة لدى الشاعر والمعبّر عنها إيجابياً بقوله (الغواية) و(الجهل).

ومن أمثلة الانزياح الإسنادي عنده قوله [1]:

فقلتُ لها: يا خَمْرُ كم لك حجّة؟	**فقالت: سكنتُ الدّن ردحاً من الدّهـرِ**
فقلتُ لها كسرى حواك؟فعبّست	**وقالت: لقد قصّرتَ في الصـــــــبرِ**
سمعتُ بذي القرنين قبل خروجه	**وأدركتُ موسى قبل صاحبه الخضر**

يعقد الشاعر في هذه الأبيات حواراً مع خمرته ليبيّن قدمها وتعقيقها، وهذا الشكل من الحوار جاء ليعطي الخمر صفة الأزلية، وذلك حين جعلها كائناً يعيش فترة طويلة من الزمان، ويحيا في مكان خاص به، ويعبّر عن تجاربه في الحياة، ويسمع الأخبار وينقلها للآخرين،لقد جعل الشاعر فاعل هذه الأفعال غير العاقل(الخمر)؛لتكون في محورية خطاب النص الخمري، وهذا الحوار يقدّم صورة حية لحياة الشعر وبيئته، ثم رؤيته لكل أطراف هذه الحياة ونظرته منها، ولعل هذا أيضاً يكشف عن طبيعة علاقة الشاعر بخمرته بدءا بالمرأة ثم العروس ثم الأم ثم المحاورة لها التي يجد فيها أمتع الأوقات وأحلاها، فيصبح حوارها حواراً نابضاً بالحياة تتجلى فيه أطراف الحديث كاملة غير منقوصة .

ويبدو أن الخواطر التي تبعث عليها اللحظة التي يعيشها الشاعر مع خمرته والترسبات الوجدانية والثقافية هي التي تشكل مادة هذه المعاني والصور،وتتدفق عن طريق التداعي في بساطة ورقة ،ولا يكلّف الشاعر نفسه بعناء كبير في توليدها، فيأتي الانزياح الفعلي محملاً بدلالاتٍ كثيفة ومن ذلك قوله [1]:

فَخُذْها من بنات الكَرْمِ صِرْفا	**كعينِ الدِّيك يعلُوها احـــــــمرارُ**
شراباً إن تزاوجه بمــــــــاءٍ	**تولّدَ منها دررٌ كبـــــــــارُ**

---

(1) الديوان، 228

(1) نفسه، 203

طبيخ الشمس لم تطبخه قِدْرٌ	**بماء لا ولم تلذعه نــــــــارُ**
على أمثالها كانت لكســـــرى	**أنو شروان تتّجر التـــــــجارُ**

إنّ هذه الابيات تتضمن انزياحاً يجده القارئ في قول الشاعر(شرابا إن تزاوجه) (تولد منها دررٌ) (تلذعه نارُ) (كانت لكسرى) والأصل في العبارات أن يقول الشاعر(شراباً إن تخلطه أو تمزجه)،(تولد منها فقاقيع) (تمسه حرارة) إلا أنّ العبارات التي استخدمها أبو نواس تتضمن عناصر ومؤشرات تمكن القارئ من إسقاط بعض صفات الخمرة على المرأة ؛ لأن الغاية المنشودة لكليهما واحدة وهي المتعة واللذة، فهي من بنات الكرم، تكون لها دررٌ واللآلئ أشياء تقترن بالنساء خاصة يتباهين بها، ولذعة النار إنما تعني المساس بها أو الاقتراب منها بسوء، وتتسع الدائرة الرمزية حين يجعل الشاعر خمرته صاحبة نسب، وأي نسب، فقد جعلها منسوبة إلى كسرى أنوشروان ،وبما أن من محاسن المرأة أنّ تنتسب إلى أسرة ذات مكانة رفيعة، خاصة وأنّ النسب يلعب دوراً هاماً في المجتمع العربي التقليدي، فأبو نواس فعل ذلك، فقد كان يعاني من انحطاط نسبه وها هو يبرز ما هو محروم منه، فالإحالة إلى كسرى إنما يرتبط بنسبه من جهة ويظهر علاقته بالمجتمع العربي الإسلامي من جهة أخرى.

وخمرة أبي نواس خمرة قادرة على الخداع وسلب الفكر حيث يقول [(2)]:

فأحسن بها شيخوخةً في إنائها	**وألطف بها بين المفاصل والعظم**
تغازِلُ عَقْل المرء قبل ابتــسامه	**وتخدعه عن لبّه وعن الحلـــــمِ**
وعنه يسيل الــــــهمُّ أولَ أولاً	**وإنْ كان مسجور الجوانح بالـهمّ**

خمر أبي نواس تغازل عقل المرء، وكلمة تغازل يناسبها القول تغازل الرجل أو الشاب، أما أن تغازل عقل المرء فإنه هنا يسعى إلى بيان قدرة هذه الخمرة على الولوج إلى عقل الإنسان وتخفيف الهموم عنه، ولعل هذا ما يجدهُ القارئ في البيت الذي يليه عندما يتحول الهم سائلاً يسيل شيئاً فشيئا، فهي قوية قادرة على إزالة ما ينغص على الإنسان حياته ومع ذلك فهي لا

---

(2) الديوان، 361

تسبب الأذى عند إزالة الغم، بل تتحول شيئاً ينساب بسهولة. إنها ذات قدرة عجيبة وفعلها بالمرء يساوي فعل الماء في الأرض العطشى.

وتتوالى أمثلة الانزياح الفعلي عند أبي نواس ومن ذلك قوله [(1)]:

أدرها علينا قبل أنْ نــــتـــــــــــــفرّقا   وهات اسقني منها سلافاً مُروَّقا

فقد هَمّ وجه الصبح أن يُضْحِك الدجى   وهمّ قميص اللـــيل أن يتمزقــا

الانزياح حاصل في قوله (همّ وجه الصبح أن يضحك الدجى)وقوله (همّ قميص الليل أن يتمزقا)، إن مثل هذا الانزياح يبيّن علاقة الشاعر، بالزمن، فطلوع الفجر وإن كان يعني بداية يوم جديد إلا أنه يعني له انتهاء اللحظات السعيدة المرتبطة بشرب الخمر، وتمزق ثوب الليل يحمل دلالة إيحائية فهو لا يعني بذلك انتهاء الليل ولكنه يعني الستار الذي يغطيهم ويحجب عن الآخرين معايبهم التي ارتبطت بالخمرة وكل ما يتعلق بها، ولهذا كسا الليل قميصاً يسترون به ما يرفضه الدين والمجتمع والعادات والتقاليد.

ومن أمثلة الانزياح الفعلي عنده أيضاً قوله [(2)]:

حتى إذا مُزِجتَ بالماء واختلطت   حاك المزاجُ لها من لؤلؤٍ فلكا

لقد جعل الشاعر من عملية المزج إنساناً قادراً على الحياكة وأية حياكة، ففقاقيع الخمرة الناتجة عن المزج أشبه ما تكون بحبات اللؤلؤ التي استدارت حول حوافي الكأس، وهو عمل يشبه إلى حدّ كبير عملية نظم اللؤلؤ ونسجه بطريقة منظمة، وقد ذكِرَ سابقاً إنّ هناك عداء بين الماء والخمرة ولكن مزجهما يؤدي إلى نتيجة غير متوقعة، إنها طقوس أبي نواس مع خمرته المعهودة،واهتمامه بها يؤدي إلى مثل هذه العبارات ذات الدلالة القوية، فهو مهتم بأدق التفاصيل عندها. ومن أمثلة الانزياح في الإسناد الاسمي قول أبي نواس [(3)]:

---

(1) الديوان، 274

(2) نفسه، 288

(3) نفسه، 22

أما يسرّك أنّ الأرض زهراء **والخمرُ ممكنةٌ شمطاءُ عذراء**

ما في قعودك عُذْرٌ عن معتقةٍ **فاللَّيلِ والدُها والأَمُّ خـضراءُ**

يجد القارئ في هذه الأبيات عدم ملاءمة بين المسند والمسند إليه، فكلمة (الخمر) يلائمها أن تسند معجمياً إلى (لذيذةٍ،معتقةٍ، شهيةٍ) أما قوله (شمطاء عذراء) فهو إشارة منه إلى طول زمان تعتيقها مع عدم اقتراب أحد منها أثناء التعتيق مما يساعد على حفظ الطعم الجيد لها، وكلمة (الأم) يناسبها (صابرة،حانية، قوية) أما أن تكون الأم خضراء فهو انزياح يهدف الشاعر من خلاله التأكيد على المنبت الجيد لخمرته، وكأنه هنا يشير إلى الأم دائمة العطاء التي كان أبو نواس يأمل بها خاصة بعد ما عُرِف عن أمه وانشغالها باللهو عن ابنها الذي كان محتاجاً لها.

يتكرر مثل هذا الانزياح في قول أبي نواس [(1)]:

أدرْها علينا مُزّة بابلــــــــــية **تخيّرها الجاني على عهد قيـصرا**

عقارٌ أبوها الماء، والكرم أمُّها **وفي كأسها تحكي المُلاء المزعفرا**

فالأصل أن يقول (أبوها رجلٌ) (والكرمُ،كبيرٌ، واسع، مليء) ،إلاّ أن الشاعر آثر أن يحدث الخرق ويأتي الخبر بخرق أخر مما يحقق بُعداً جمالياً وإيجابياً، فالشاعر حريصٌ على أن لا تمتزج خمرته بأي شيء أخر سوى الماء، ويرفض أن تكون مأخوذة إلا من ذلك الكرم(العنب)، إنه عالم متخصص بوصف هذا الشراب الذي انتشر في زمانه.

وهذا ما يجده القارئ في قوله أيضاً[(2)]:

ألا فاسقني مسكّية العُرْفِ مُزة **على نَرْجَسٍ تُعْطيك أنفاسَه الخمرُ**

عيونٌ إذا عاينتَها،فكأنمـــــــا **دموعُ الندا مِنْ فوق أجفانها درُّ**

---

(1) الديوان، 174

(2) نفسه، 191

مناصبها بيضٌ، وأجفانها خُضرُ　　　وأحداقها صُفرٌ ، وأنفاسها عِطُر

ومن ذلك قوله(1) :

نَفْسُ المدامة أطيبُ الأنفـــاس　　　أهلاً بمن يحـمـيه عن أنجـاسِ

وقوله(2) :

لها أليفان من لونٍ ورائـــحةٍ　　　مثوى مقرّهما في العـين والراسِ

مِزاجُها دَمْعُ حاسيها، فأيّ فتى　　　لم يبك إذْ ذاقها مِنْ حُرقَةِ الكاس!

إن عنصر المفارقة التصويرية في هذه الأبيات يكشف أثر الانزياح في بناء الصورة الاستعارية، فهو وسيلة عظمى يجمع الشاعر بواسطتها بين أشياء مختلفة، ما كان لها أن تجتمع من ذي قبل، وفي علاقة إسنادية اسمية اجتمعت معاً لتحثّ المتلقي على تأويل هذه المفردات وفق أبعاد أسلوبية جمالية متعددة، فالوظيفة الجمالية للغة الشعرية هي السمة الخاصة التي تميز الشعر عن غيره من الرسائل القولية، وتمثلت هذه السمة باجتماع الحقول اللغوية الآتية

دموع الندا ـــ لفظٌ من عالم الحواس ـــــ دُرٌّ لفظ من عالم الجمادات.

أجفانها ـــــــ لفظ من عالم الحواس ـــــ خُضْرٌ لفظ من عالم النبات والألوان .

أحداقها ـــــ لفظ من عالم الحواس ـــــــ صُفْر لفظ من عالم النبات والألوان.

أنفاسها ـــــ لفظ من عالم الحواس ـــــــ عِطْرٌ لفظ من عالم النبات والألوان.

نفسُ المدامة ـــ لفظ من عالم الحواس ـــــ أطيبُ من معطيات عالم الحواس.

مِزاجها ـــــــ لفظ من عالم الجماد ـــــ دمعُ لفظ من عالم الحواس .

---

(1) الديوان، 234

(2) نفسه، 251

يظهر أن دائرة الصورة الشعرية متسعة في أبعادها الدلالية وهذا يعني النص التأويلي، بحيث يقرأ المتلقي البيت الشعري بتأويلات متعددة، كأن يقول دموع الندا غزيرة أو منسكبةٌ، ولكن عندما يقول دموع الندى دُرّ فهي صورة تجمع بين متنافرين، فالدموع فيها حُزن وألم والدر فيه فرح وسرور، وكأن الأشياء عند أبي نواس قابلة للتحول من حال إلى حال، وهي الحال التي يريد من خلالها أن ينسى أبو نواس العالم الحقيقي ويعيش بها في عالم خيالي كل ما فيه جميل وتزول فيه كل معالم القبح، وتتراءى فيه الأمور بأحلى صورة ولهذا يكون الانزياح وسيلة الشاعر في ذلك .ومن الأمثلة على التنافر الإسنادي في الجملة الفعلية عند مسلم قوله(1):

أماتت نفوساً من حياة قريبـــــة — وفاتت فلم تُطْلَب بتَبْل ولا ذَحْلِ

شققنا لها في الدن عينا فأسبَلَتْ — كما أسبَلَتْ عينُ الخريد بلا كحلِ

وقوله (2):

لطف المزاج لها فزيّن كأسها — بقلادة جُعِلَت لـــــــها إكليلا

قُتِلَت وعاجلها المديرُ فلم تفظ — فإذا به قد صيّرته قتيــــــلاً

وقوله(3):

إذا شئتما أن تسقياني مُدامَةً — فلا تقتلاها كُلُّ مَيْتٍ مُحَـــــــرّمُ

خلطنا دماً من كومةٍ بدمائنا — فأظهر في الألوان مِناّ الدّمَ الدّمُ

وقوله (4):

وصرف رصافيةٍ قـــــــــهوة — تميتُ الهُمومَ وتُبْدي الــــــسِّرارا

---

(1) الديوان، 38

(2) نفسه، 57

(3) نفسه، 179

(4) نفسه، 189

وقوله [1]:

وكأسِ راحٍ يميت الهَمّ شاربَها   باكرتُها ورداء الليل قد حسرا

يظهر الانزياح في استخدام مسلم للفعل (أماتت، قتل، تميت ،يميت) فالموت له دلالة سلبية، وهو يرتبط بانتهاء الحياة وذهاب مفاتنها إلاّ أنّ هذه الأفعال أصبحت عند مسلم ذات دلالة إيجابية لأنها ارتبطت بقدرة هذه الخمرة على التأثير في شاربيها فأضحوا قتلى أمامها.

ومن أمثلة الانزياح عند مسلم قوله[2] :

أقامت لنا الصهباءُ صدرَ قناتها   ومالتْ علينا بالخديعةِ والخــتلِ

إذا ما عَلَت منا ذؤابة شاربٍ   تمشّت به مَشْيَ المُقَيّدِ في الوحل

إن استخدام الشاعر للأفعال من مثل قوله(أمانت، مالت، تمشت) يقود المتلقي للتفكير بقوله : أماتت الفتاة ومالت العذراء وتمشّت المرأة بهم، ومثل هذا الانزياح هدفه تأكيد سحر الخمر وقدرتها على التحايل والإيقاع بالآخرين، وهي خمرة تمتاز عن غيرها بتعففها عن الماء لتبقى نقية صافية،خمرة اعتاد عليها العباسيون وأصبحت حياتهم تجمل لها فهوالقائل[3]:

أبتَ أنْ ينال الدَّنُ مَسّ أديمها   فحاك لها الإزباد من دونها سترا

وهي لذلك تتباهى بمنظرها، وإذا ما لامست شيئاً فإنه يسعد بها ،فعنوان السعادة في تلك الفترة أصبح مقرونا بالخمرة حيث يقول[4] :

كأنّي لم أشهد من الراح مشهـــــــداً   لذيذا ولم أستبقها وهي تقتلُ

وكأس ندامى يعشقُ الشربُ شخصها   لها منظرٌ دون الزجاجة أسهلُ

---

(1) الديوان، 215

(2) نفسه، 42

(3) نفسه، 49

(4) نفسه، 255

قرنتُ بها الإبريق فافتر ضاحكـــــاً وحلّ لها خلف النِّقابِ المُقَبّلُ

إنها الخمر المعشوقة لمسلم، ولكنها ليست كمعشوقة أبي نواس، فالذي يميّزها جمال منظرها في الكأس، وحسن مزجها، ورغبة الشاربين بها، فالشربُ يعشقها والإبريق يضحك لها حين تكون بداخله ،ويعبر الشاعر عن واقع عصره حيث انتشر اللهو والمتعة، وأصبح الناس يجدون اللذة في كل ميدان، ويؤدي الانزياح هنا وظيفة دلالية وجمالية حيث يقول مسلم[1]:

غدونا على اللذّات نَجنْي ثِمارَها وَرُحْنا حميدى العَيْشِ مُتْفِقي الشَّكْلِ

وقوله [2]:

سأنقاد للذاتِ مُتبّع الصِّبـــــــــا لأمضي همي أو أصيب فتى مـــثلي

هل العَيْشُ إلا أنْ أروح مع الصِّبا وأغدو صريع الراح والأعين النّجل

وقد وقع الانزياح في قول مسلم (نجني ثمارها) و(سأنقاد للذات)و(أغدو صريع الراح) والأصل أن نقول (نجني ثمار الحقل أو البستان) و(سأنقاد لأوامر القائد)و(أغدو صريع الحرب،المعركة)، ومثل ذلك يعمق الفكرة التي أرادها الشعر حيث الفساد الذي كان يأوي إلى بيوت وأماكن أعدت له، فيسعى الطالبون إلى ذلك ، ويعم المكان الغناء والطرب واللهو والرقص و النساء، فيثور الشعر ويسود الفن، وتعقد المجالس ساعات من نهار أو ساعات من الليل حتى تمتد ليالي وأياماً .ومن الأمثلة على الانزياح في الإسناد الاسمي قول مسلم [3]:

وبنت مجوسي أبوها حلـــــيلْها إذا نُسِبَت لم تَعُدْ نسبتها النـــهرا

ففي قوله (أبوها حليلها) تركيب انزياحي فلفظة الأب يلائمها أن تُسْنَد معجمياً إلى (حبيبها، قريبها، صديقها) أمّا أن يكون الأب حليلا للخمر، فهو يُوَلّدُ معنى إيحائياً يدل على طبيعة العلاقة بين الخمار وخمرته، حيث اشتراها في وقت عصرها ثم ربّاها فصار بعلها عن

---

(1) الديوان، 41

(2) نفسه، 43

(3) نفسه، 47

طريق الشراء وأباها عن طريق تربيتها، وهو يعتني بها اعتناء الزوج بزوجته والأب بابنته ،وهذا يدل على المكانة العالية التي حظيت بها الخمرة لدى المهتمين ببيعها آنذاك؛ فالكتابة الفنية تتطلب من الكاتب أن يفاجئ القارئ من حين لآخر بعبارة تثير انتباهه حتى لا تفتر حماسته لمتابعة القراءة، أو يفوته معنى يحرص الكاتب على إبلاغه إياه[1].

وكما كانت دائرة الصورة الشعرية متسعة في أبعادها الدلالية عند أبي نواس يجدها القارئ عند مسلم ولكنها أقل كثافة، وتأثيرها يظل جمالياً أكثر منه دلالي ومن أمثلة ذلك قوله[2]:

قلوب الندامى في يديها رهينة   يصيدونها قهراً وتقتلهم مكـــــرا

أناخ عليها أغبرُ اللون أجوفٌ   فصارت له قلباً وصار لها صدرا

لقد أثار الشاعر ذهنية المتلقي وذلك في قوله (قلوب الندامى في يديها رهينةٌ) والأصل أن يقول (قلوب الندامى متعبةٌ،قلوب الندامى معذبة، قلوب الندامى عاشقة) ولعل الشاعر هنا أراد قوة السيطرة التي تتمتع بها الخمرة ومدى التأثير على الشاربين، وفي قوله (فصارت له قلباً وصار لها صدراً) انزياح آخر ، فالأصل أنّ يقول:(فصارت شراباً وصار لها الوعاء) ولكن الشاعر يريد بذلك بيان العلاقة الكامنة بين الشراب والوعاء، فالشراب على علاقة تنافرية مع الماء؛لأنه يفسد عناصره أو خصائصه التي يتمتع بها، على حين أن الشراب والوعاء بينهما علاقة تكاملية فهي نبض الكأس وقلبه وهو الحامي والحافظ لخصائصها تماماً كالصدر الذي يحمي مركز الحياة عند الإنسان. ومرة أخرى يشير الشاعر إلى قوة السيطرة التي تتمتع بها خمرته فيقول[3] :

إن كانت الخَمْرُ للألباب سالبةً   فإن عينيك تجرى في مجاريها

فالجملة قبل دخول الناسخ عليها تكون(الخَمْر سالبةٌ) وقد تحقق الانزياح بإسناد (سالبة) إلى (الخمر) وكذلك في قوله (عيناك تجري)، وفقد أسند كلمة تجري (الجملة الخبرية) إلى الخبر

---

(1) عياد، شكري، اللغة والإبداع ، 81

(2) الديوان، 49

(3) نفسه، 217

عيناك، إنّ الشاعر يريد بذلك بيان سيطرة خمرته على الشاربين فهي تأسر القلب وتسلب الفؤاد، والسلب موضعه القلب، ولكنها تسلب العيون بقوة لمعانها وضوئها ،فالعيون لذلك تظهر حركة تتناسب وقوة التأثير فهي (تجري) والجريان هنا دليل التأثر بها، ولو قال الشاعر (فإنّ عينيك شاخصة) (فإنّ عينيك محدقةٌ) ،لما ظهرت القوة التي يريدها الشاعر لمشروبه.

كما جعل أبو نواس من خمرته كائناً حياً يتمتع بصفات الجمال كلها، كذلك فعل مسلم ولكنه لم يكن بالمستوى الذي وصل إليه أبو نواس، وقد أسند الشاعر مسلم للجماد ما يسند للأحياء وفي هذا وقع التجاوز ومثال ذلك قوله[1]:

حليّها من ماءٍ ولُبْسها الإزبـــــــادُ

فالخمر صاحبة حُلي ولكن أية حُلي، إنها ليست حلي الذهب أو الفضة وإنما حُلي من الماء، وعلى الرغم من أن الماء هو أشد أعداء الخمر في نظر أبي نواس؛ لأنه يفقدها الحدة المرغوبة، فإن الماء عند مسلم يصبح زينة لها ولا يفقدها خاصية من خصائصها، وكما ترغب المرأة بالحلي زينة لها، فإنّ الخمر ترغب بالماء لأنه من أسباب زينتها وكذلك في قوله(ولبسها الإزباد) ، فالأصل أن يقول فلبسها الحرير، والكتان، أو أي نوع آخر من القماش، خاصة أنهم كانوا يحرصون على أن تتزين خمرتهم بأبهى حلة في كأسها، وهذا يشير إلى اهتمامهم بهيئة الكأس وكل ما يتعلق به، ولكن اللبس الذي أراده الشاعر هنا هو الزبد الذي يزين طواف الكأس، ومثل هذا الانزياح يساهم في بناء الصورة الاستعارية، ويكشف عن إعجاب شديد بهذا المشروب الذي كان رمزاً من رموز الحضارة آنذاك .

---

(1) الديوان، 241

الخاتمة

تكشف هذه الدراسة عن علاقة كل من أبي نواس ومسلم بالخمر وقد تجلّى ذلك من خلال الظواهر الأسلوبية التي تم الوقوف عليها في الدراسة.

وقد ربطت الدراسة بين الظواهر الأسلوبية والأبعاد الدلالية التي انطلق منها الشاعران في تجربتهما الخمرية، فقد بيّن الفصل الأول دور التكرار في القصيدة الخمرية وأثر ذلك في تحقيق إيقاع داخلي للخمرية مع تعميق المعنى الذي هدف له الشاعران.

ومن الظواهر التي حققت توسعاً دلالياً عند الشاعرين (التناص) وقد بيّن الفصل الثاني أثر التناص في إثراء النصوص الشعرية، وبخاصة التناص الأدبي الذي يعكس ثقافة جيدة لدى الشاعرين، يليها التناص الديني ثم التاريخي، ولعلّ هذا يشير إلى رغبتهما في التعبير إيحائياً عن الأفكار التي يريدانها عن طريق ربط الدلالات المختزنة في ذاكرة الكلمة بالدلالات الحالية التي أرادا الكشف عنها.

كما وقفت الدراسة على الإمكانات التصويرية الجمالية في بناء الصورة من خلال الفصل الثالث، فتجلت الصورة بطريقة بنائية عضوية تندغم في لحمة العمل الشعري بوصفها نظاماً من العلاقات يضيء الحالة الشعورية والانفعالية التي يمر بها الشاعران ،حيث أعادا تشكيلها في رؤى جديدة عكست واقع الحياة العباسية بكل ما فيها كما أظهرت أهمية التكامل بين عناصر التصوير لتحقيق صورة كلية تغني المشهد الشعري وتغذّي بناءه الدرامي بأسلوب الحكي والقص والحوار.

وفي فصلها الأخير أظهرت الدارسة أثر التوسع الدلالي في تحقيق جمالية النص الخمري، وقد تحقق ذلك عن طريق الانزياح بتجلياته المختلفة، وقد لوحظ توظيف أبي نواس ومسلم بن الوليد للانزياحات غير المألوفة في خمرياتهما، وقد دفع ذلك بالمتلقي إلى البحث عن الدلالات الكامنة وراءها، وظهر في تقنيات عدة من مثل التقديم التأخير والالتفات والحذف وبنية الإسناد.

وهكذا فإن خمريات أبي نواس ومسلم صورة لتجربتهما اللاهية في الحياة، حيث عرضا لأوصافها ومجالسها وشاربيها وخادميها، وعكسا هموم الذات الإنسانية التي تعايش حالة البحث

الدائم عن الراحة لتجدها في نعيم الكأس ولذاته، ولأبي نواس رؤية شعرية يتميز فيها بنظرته العميقة للخمر والجوانب الكامنة فيها فخمر أبي نواس عالمٌ متعدد الأبعاد؛ يعبر فيه أبو نواس عن إرادة في التغيير وثورة على الواقع، ليس واقع القصيدة العربية، بل واقع مجتمعه الذي عاشه آنذاك ،فخمرته فنية، اجتماعية، سياسية، نفسية، أخلاقية؛ لأنه أراد لخمرته أن تصور حضارة عصره فهي رمزٌ من رموز الحضارة، وهي ثورة على أصحاب البلاط الذين كانوا زهاد النهار ومجان الليل، وهي رمزٌ لهمومه التي حصلت له من آلامه الاجتماعية والسياسية وعدم اكتراث الناس بالأمور الإنسانية التي شغف بها أبو نواس، فوجد في خمرته متنفسا لذلك، وهي في النهاية رمزٌ للمعرفة والوصول إلى الذات العليا، فكما المتصوف يتيه بحثاً عن حب الله والراحة بقربه، فالمخمور يتيه بحثاً عن الراحة مع خمرته، فيناجيها مناجاة الصوفي لربه، ويخلع عليها صفات خلعها كبار المتصوفة على خمرتهم اللاهية. أما الخمر عند مسلم فقد كانت قرين المتعة واللذة التي تحصل عند ملاقاته النساء،وهي عنوان الحضارة المدنية، وقد قدّم لموضوع ازدهر في تلك الفترة كغيره من الشعراء، فوصف خمرته وبيّن مواطن الجمال فيها، ولكنها ظلت محافظة على بصمتها العامة في أنها ذلك المشروب الذي يسّر النفس، ويمتع الفؤاد إلى جانب الملذات الأخرى،لذا فإن الباحثة ترى أنه بالإمكان دراسة أثر الثقافات الفارسية والهندية وغيرها على ثقافة الشاعر العباسي وعلاقته بالخمر ،أو دراسة لغة الجسد في بناء النص الخمري ودلالتها.

المصادر والمراجع

- القرآن الكريم
- الكتاب المقدس
- إبراهيم، عبد الله، **<u>المتخيل السردي – مقاربات نقدية في التناص و الرؤى والدلالة</u>**، المركز الثقافي العربي ،ط1 ،بيروت والدار البيضاء،1990م.
- ابن الأثير،أبو الفتح ضياء الدين نصر الله بن محمد بن مكرم،**<u>المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر</u>**،علّق عليه أحمد الحوفي وبدوي طبانة،دار النهضة للطباعة والنشر، ط1، مصر، 1977م.
- ابن الأثير، محمد بن محمد بن عبد الكريم،**<u>الكامل في التاريخ</u>**،دارصادر،(د.ط)، بيروت، (د.ت.).
- ابن الأحنف،عباس،**<u>الديوان</u>**،دار صادر،(د.ط)،بيروت،1978.
- الأخطل،غياث بن غوث، **<u>الديوان</u>**، شرحه عبد الرحمن المصطادي، دار المعرفة، ط2، بيروت، 2005م.
- أدونيس،علي أحمد سعيد،**<u>مقدمة للشعر العربي</u>**،دار العودة،ط 1،بيروت،1971م.
- أرسطو، <u>فن الشعر</u>، ترجمة:ابراهيم حمادة، مكتبة الإنجلو، ط1، القاهرة، 1983م.
- الأسعد،محمد،**<u>مقالة في اللغة الشعرية</u>**،المؤسسة العربية للدراسات والنشر،(د.ط)، بيروت، 1980م.
- إسماعيل،عز الدين،**<u>الأدب وفنونه– دراسة ونقد</u>**،دار الفكرالعربي،(د.ط)،القاهرة، 2002م.
  - ،**<u>بحث ضمن كتاب قراءة جديدة لتراثنا النقدي (جماليات الالتفات)</u>**،النادي الأدبي الثقافي،(د.ط)،جدة،1990م.
  - ،**<u>التفسير النفسي للأدب</u>**،(د.م)،(د.ط)، القاهرة،1963م.

- ،**<u>في الشعر العباسي –الرؤية والفن</u>**،المكتبة الأكاديمية،ط1،القاهرة، 1994 م.

- الأصبهاني، أبو الفرج،**<u>الأغاني</u>**،مؤسسة عز الدين للطباعة و النشر،(د.ط)،بيروت،د.ت.
- الأصمعي ،أبو سعيد ابن عبد الملك ،**<u>الأصمعيات</u>**، تحقيق :أحمد محمد شاكر وعبد السلام هارون، دار المعارف ،طبعة 3، 1967م.
- الأعشى،ميمون بن قيس،**<u>الديوان</u>**،شرحه عبد الرحمن المصطاوي،دار المعرفة،ط1، بيروت، 2005م.
- أمين،أحمد،**<u>النقد الأدبي</u>**،مطبعة أنيس،(د.ط)،الجزائر ،1993م.
- أنجينو، مارك، <u>مفهوم التناص في الخطاب النقدي</u>، ترجمة أحمد المديني، معهد الإنماء العربي، د.ط، حلب، 1993م.
- أنيس،إبراهيم،**<u>الأصوات اللغوية</u>**،مكتبة الأنجلو المصرية،ط5،القاهرة،1976م.
  - ،**<u>دلالة الألفاظ</u>**،مكتبة الإنجلو المصرية،ط3،القاهرة،1976.
- إيفانكوس،خوسيه،**<u>نظرية اللغة الأدبية</u>**، تر:حامد أبو أحمد،مكتبة غريب،ط1،القاهرة، 1992م.
- بارت،رولان،**<u>لذة النص</u>**،تر:فؤاد صفا والحسين سجان،دار توبقال،(د.ط)،الدار البيضاء،1988م.
  - ،**<u>مبادئ علم الأدلة</u>**،تر:محمد البكري،دار الحوار للنشر والتوزيع، ط2،سوريا اللاذقية،1987م.
- باشلار ،جاستون،**<u>جماليات المكان</u>**،تر:غالب هلسا، وزارة الثقافةوالإعلام،(د.ط)،بغداد، 1980م.

- بالمر،**علم الدلالة**،تر:جميل عبد الحليم الماشطة،الجامعة المستنصرية،(د.ط)، مصر، 1985 م.
- بالي،شارل،**علم الأسلوب وعلم اللغة العام**،تر:شكري عياد،دار العلوم،ط1،الرياض، 1985م.
- بدوي،أحمد أحمد، **أسس النقد الأدبي**،مكتبة نهضة مصر،د.ط ،القاهرة،1964م.
- بدوي،محمد مصطفى،**كولردج**،دار المعارف،ط2،(د.م)،(د.ت).
- البطل،علي،**الصورة الشعرية في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري**،دار الأندلس ،ط3،بيروت، 1983م.
- البقاعي،محمد خير ،**دراسات في النص والتناصية**،مركز الإنماء الحضاري،ط1،حلب، 1998 م.
- بنيس،محمد،**الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها**،ج(3)(الشعر المعاصر)،دار توبقال،ط1، المغرب،1990م.
- بيير،جيرو،**الأسلوبية**،تر:منذر عياشي،مركز الإنماء الحضاري،ط1،حلب،1994م.
  - **علم الإشارة السيميولوجيا**،تر:منذر عياشي،دار طلاس للدراسات والنشر، ط1، سوريا،1988م.
  - **علم الدلالة**،تر:منذر عياشي،دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، (د.ط)،سوريا، 1992 م.
- الترمذي، محمد بن عيسى أبو عيسى السلمي، **سنن الترمذي**، تحقيق: محمد شاكر وآخرون، دار إحياء التراث العربي، د.ط،بيروت، د.ت .
- التطاوي،عبدالله،**أشكال الصراع في القصيدة العربية**، مكتبة الإنجلو المصرية، (د.ط) ، القاهرة ، (د.ت).

- **الجدل والقص في النثر العباسي**،دار الثقافة،(د.ط)، القاهرة،1988م.
- **القصيدة العباسية،قضايا واتجاهات**، مكتبة غريب،(د.ط)،القاهرة،(د.ت).

- ابن تميم،علي،**السرد والظاهرة الدرامية،دراسة في التجليات الدرامية للسرد العربي القديم**، المركز الثقافي العربي،ط1،الدار البيضاء،2003م.
- تودروف، تزفتيان، **الشعرية**، ترجمة شكري المبخوت و رجاء سلامة، دار توبقال، ط1، الدار البيضاء، 1987م.
- ابن ثابت،حسان،**الديوان**،تحقيق وليد عرفات،دار صادر،(د.ط)،بيروت،1974م.
- الجاحظ،أبو عثمان عمرو بن بحر، **البيان والتبيين**،طبعة مصر،1948م.
  - ،**الحيوان**،تحق: عبد السلام هارون،دار الكتاب العربي،ط، بيروت، 1969م.
- الجرجاني،عبد القاهر،**أسرار البلاغة في علم البيان**،تحق:محمد رشيد رضا، دار المطبوعات العربية للطباعة والنشر والتوزيع ، (د.ط)،(د.م)،(د.ت).
  - ،**دلائل الإعجاز**،قرأه وعلق عليه محمود محمد شاكر،دار المدني،ط3،جدة، 1992م.
- ابن جني،أبو عثمان النحوي،**الخصائص**،تحق:محمد علي النجار،دار الكتاب العربي، (د.ط)، بيروت، (د.ت).
- أبو جهجة،خليل ذياب،**الحداثة الشعرية بين الإبداع والتنظيروالنقد**،دار الفكر،ط1، بيروت ، 1995م.
- الجيار،مدحت سعد محمد،**الصورة الشعرية عند أبي القاسم الشابي**،دار المعارف، ط2، القاهرة، 1986م.

- حامد،عبد السلام،**الشكل والدلالة،دراسة نحوية للفظ والمعنى**،دار غريب للطباعة والنشر، (د.ط)،د.م،2002م.
- حامد،عبد المجيد عبد العزيز،**أعشاب القيد والقصيدة التجربة عند المتوكل طه**، مؤسسة الأنوار، (د.ط)،عكا،2003م.
- حاوي،إيليا،**فن الشعر الخمري و تطوره عند العرب**،دار الثقافة،(د.ط)،بيروت، (د.ت).
- حجاب، محمد نبيه،**مظاهر الشعوبية في الأدب العربي**،مكتبة نهضة مصر،ط1،القاهرة، 1961م.
- حجازي،محمد عبد الواحد،**الأطلال في الشعر العربي–دراسة جمالية**،دار الوفاء لدنيا النشر، ط1،الإسكندرية،2002م.
- حسين،طه،**حديث الأربعاء**،دار الكتاب اللبناني،ط2،بيروت،1974م.
- **حضارة العراق(بغداد)**،مجموعة من المؤلفين،دار الحرية للطباعة،(د.ط)،(د.ت).
- الحطيئة، جرول بن أوس،**الديوان**،تحقيق درويش الجويدي،المكتبة العصرية، ط1، بيروت، 2008م.
- حمود،محمد العبد،**الحداثة في الشعر العربي المعاصر**،دار الكتاب اللبناني،(د.ط)، بيروت، 1986م.
- حمودة، طاهر سليمان،**ظاهرة الحذف**،الدار الجامعية،(د.ط)،الإسكندرية،1998م.
- حمودة،عبد العزيز،**البناء الدرامي**،الهيئة المصرية العامة للكتاب،(د.ط)، الإسكندرية، (د.ت).
- الحموي،ياقوت،**معجم البلدان**،دار صادر،(د.ط)،بيروت،د.ت.

- حيدر ،فهد عوض،**علم الدلالة–دراسة نظرية تطبيقية**،مكتبة النهضة المصرية، (د.ط)، مصر ، 1999م.
- خطابي،محمد،**لسانيات النص**، المركز الثقافي العربي،ط1،الدار البيضاء،1991م.
- ابن خلدون، عبد الرحمن بن محمد،**مقدمة ابن خلدون**،تحق:إحسان عباس،دار الثقافة، ط1، بيروت ،1957م.
- خلوصي،صفاء،**فن التقطيع الشعري والقافية**،(د.ت)،ط5،1961م.
- خليل،ابراهيم،**الأسلوبية ونظرية النص**،دار الفارس للنشر،ط1،عمان،1997م.
  - ،**الضفيرة واللهب–دراسات في الأدب القديم والمعاصر**،أمانة عمان الكبرى، ط1 ، عمان ،2000م.
- خوجة،غالية،**قلق النص محارق الحداثة**،المؤسسة العربية للدراسات والنشر،ط1، بيروت، 2003م.
- الخياط،جلال،**الشعروالزمن**،منشورات وزارة الإعلام،(د.ط)،العراق،1975م.
- داود،أماني سليمان،**الأسلوبية والصوفية،دراسة في شعر الحسين بن منصور الحلاج**، وزارة الثقافة،ط1،عمان،2002م.
- الداية،فايز ،**علم الدلالة بين النظرية والتطبيق**،دار الفكر،ط1،دمشق،1985م.
- درويش،أحمد،**دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث**،دار غريب،ط1، القاهرة، 1988م.
- درويش،محمد طاهر ،**في النقد الأدبي عند العرب**،دارالمعارف،(د.ط)،مصر ، 1979م.
- أبو ديب،كمال،**جدلية الخفاءو التجلي–دراسات بنيوية في الشعر**،دار العلم للملايين ، ط3 ، بيروت، 1984م.

- ، **في الشعرية**،مؤسسة الأبحاث العربية،ط1،بيروت،1987م.

- الرباعي،عبد القادر ،**الصورة الفنية في شعر أبي تمام** ،المؤسسة العربية للدراسات و النشر، ط2، بيروت،1999م.
- ابن أبي ربيعة،عمر ،**شرح الديوان**،تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد،دار الأندلس، (د.ط)، (د.م)،(د.ت).
- رحومة،محمد محمود،**الدائرة والخروج–دراسة في شعر البردوني**،مكتبة الشباب، (د.ط)، مصر، 1993م.
- رشدي،رشا،**فن القصة القصيرة**،دار العودة،ط1،بيروت،1975م.
- ريتشاردز ،إ.ا،**مبادئ النقد الأدبي**،تر :مصطفى بدوي،المؤسسة المصرية العامة للتأليف، (د.ط)، القاهرة،1963م.
- رينيه،ويليك،**نظرية الأدب**،تر :محي الدين صبحي،المؤسسة العربية للدراسات والنشر، (د.ط)، بيروت،(د.ت).
- زايد،علي عشري،**استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر**،دار الفكر العربي، (د.ط)،بيروت،1997م.
  - ،**عن بناء القصيدة العربية الحديثة**،دار الفصحى للطباعة،(د.ط)،(د.م) ، 1977م.
- الزعبي،أحمد،**التناص نظريا وتطبيقيا**،مؤسسة عمون للنشر والتوزيع،ط2، الأردن، 2000م.
- الزعيم،أحلام،**أبو نواس بين العبث والاغتراب والتمرد**،دارالعودة،ط1، بيروت، 1981م.
- الزمخشري أبو القاسم، جاد الله محمود عمر ،**المستقصى في أمثال العرب**،دار الكتب العلمية،ط2، بيروت، 1977م.

- الزوزني،أبو عبد الله الحسين بن أحمد،**شرح المعلقات السبع**،تقديم عبد الرحمن المصطاوي، دار المعرفة،ط3،بيروت،2006م.
- السد،نور الدين،**الأسلوبية وتحليل الخطاب**،دارتوبقال للنشر،(د.ط)،المغرب،1986م.
- السكاكي،يوسف بن بكر محمد بن علي،**مفتاح العلوم**،تعليق نعيم زرزور،دار الكتب العلمية، ط2 ،بيروت،1987م.
- سلطان،منير ،**بلاغة الكلمة والجملة والجمل**،منشأة المعارف،(د.ط)، الإسكندرية، 1988م.
- ابن أبي سلمى،زهير،**الديوان**،تحقيق حجر عاصي،دار الفكر العربي،ط2، بيروت،1998م.
- سلوم،تامر ،**نظرية اللغة والجمال في النقد الأدبي**،اللاذقية،ط1983،1م.
- سليمان،فتح الله ،**الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية**،مكتبةالآداب،(د.ط)، القاهرة، 1997م.
- السيد،شفيع ،**الاتجاه الأسلوبي في النقد الأدبي**،دار الفكر العربي،(د.ط)، القاهرة، 1986م.
- السيد،عز الدين علي،**التكرير بين المثير والتأثير**،دار الطباعة المحمدية،ط2، القاهرة، (د.ت).
- سوار،محمد وحيد الدين،**الزمن بين البراءة والاتهام**،الدار العلمية الدولية للنشر والتوزيع، ط1، عمان،2002م.
- سويف،مصطفى،**الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة**،دار المعارف، ط2، مصر، 1959م.
- السيوطي،جلال الدين،**المزهر في علوم اللغة وأنواعها**،شرح وتعليق محمد أحمد جاد المولى وآخرون،
- ابن شداد،عنترة،**الديوان**،شرح عباس إبراهيم،دار الفكر العربي،ط2،بيروت،1998م.

- أبو شريفة،عبد القادر ،**مدخل إلى تحليل النص الأدبي**،دار الفكر ، ط1، عمان، 1990م.
- شلق،علي،**أبو نواس بين التخطي والالتزام**،المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر ،ط1، بيروت ،1982م.
- الشناوي،علي الغريب محمد،**الصورة الشعرية عند الأعمى التطيلي**،مكتبة الآداب، ط1،القاهرة، 2003م.
- الصائغ،عبد الإله،**الخطاب الشعري الحداثوي والصورة الفنية**،المركز الثقافي العربي، ط1، القاهرة،2003م.
- الصائغ،وجدان،**الصورة الاستعارية في الشعر العربي الحديث** ، رؤية بلاغية لشعرية الأخطل، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ،ط1،بيروت،2003م.
- الصابوني،محمد علي، **صفوة التفاسير**،دار الصابوني،ط9،القاهرة،(د.ت).
- صالح،بشرى موسى،**الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث**، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت،1994م.
- الصباغ،رمضان،**في نقد الشعر العربي المعاصر –دراسة جمالية**،دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر ،ط1،الاسكندرية،1998م.
- الصمادي،**امتنان، شعر سعدي يوسف–دراسة أسلوبية**،المؤسسة العربية للدراسات و النشر ، (د.ط)،بيروت،2001م.
- 105–ضيف،شوقي،**تاريخ الأدب العربي(العصر العباسي الاول)**،دار المعارف،ط2، مصر ، 1966م.
- ،**الفن ومذاهبه في الشعر العربي**،دار المعارف،(د.ط)،القاهرة،1960م.
- عاشور ،فهد ناصر ،**التكرار في شعر محمود درويش**،المؤسسة العربي للدراسات والنشر ، ط2، عمان،2004م.
- عاصي،ميشال،**الفن والأدب**،المكتب التجاري للطباعة،ط2،بيروت،1970م.

- العاكوب، عيسى، **العاطفة والإبداع الشعري**، (دراسة في التراث النقدي عند العرب)، دار الفكر، د.ط، دمشق، 2002م.

  - ،**دراسات منهجية في النقد**،دار مكتبة الحياة،(د.ط)،بيروت،1970م.

- عباس،إحسان،**فن الشعر**،دار الشروق،ط1،عمان،1996م.

- عباس،عبد الحليم،**أبو نواس**،دار المعارف،(د.ط)،مصر،(د.ت).

- العبد،محمد،**النص والخطاب والاتصال**،الأكاديمية الحديثة للكتاب الجامعي، ط1، القاهرة، 2005م.

- عبد الخالق،غسان اسماعيل،**الزمن،المكان،النص،اتجاهات الرواية العربية المعاصرة في الأردن**،(د.ط)،بيروت،1993م.

- عبد الرحمن،نصرت،**في النقدالحديث–دراسة في مذاهب نقدية حديثة وأصولها الفكرية**، مكتبة الأقصى،ط1،عمان،1979م.

- عبد اللطيف،محمد منال،**الخطاب في الشعر**،دار البركة للنشر و التوزيع،ط1،عمان، 2003م.

- عبدالله،محمد حسن،**الصورة والبناء الشعري**،دار المعارف،(د.ط)،القاهرة،1981م.

- عبد المطلب،محمد،**بناء الأسلوب في شعر الحداثة**–التكوين البديعي،دار المعارف،ط2، مصر ،1995م.

  - ،**البلاغة والأسلوبية**،الهيئة المصرية العامة للكتاب،ط1، مصر، 1994 م.

  - ،**جدلية الإفراد والتركيب**،الشركة المصرية العالمية للنشر،ط1، مصر، 1994م.

  - ،**قراءات أسلوبية في الشعر الحديث**،الهيئة المصرية العامة للكتاب، (د.ط)، القاهرة، 1995م.
  - ،**قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني**،الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان ، ط1،(د.م)،(د.ت).

- عبد الوهاب،شكري،**في النص المسرحي دراسة تحليلية لأصول الكتابة المسرحية والتعريف بالمأساة الإغريقية**،المكتب العربي الحديث،(د.ط)،الاسكندرية،1979م.
- عتيق،عبد العزيز ،**علم المعاني**،دار النهضة العربية للطباعة والنشر،(د.ط) ، بيروت، 1974 م.
- عثمان،اعتدال،**إضاءة النص**،بيروت،(د.ط)،1988م.
- عز الدين،إسماعيل،**الأدب وفنونه،دراسة ونقد**،دار الفكرالعربي،(د.ط)، القاهرة، (د.ت).
- عساف،ساسين،**الصورة الشعرية ونماذجها في إبداع أبي نواس**،المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع،ط1،بيروت،1982م.
- عساف،عبدالله،**الصورة الفنية في قصيدة الرؤيا،تجربة الحداثة في مجلة شعر وجيل الستينات في سورية**،دار دجلة،ط1،سورية،1996م.
- العسكري،أبو هلال،**الصناعتين**،تحقيق علي محمد البجاوي و محمد أبو الفضل إبراهيم، القاهرة،د.ط،1952م.
- عصفور،جابر ،**الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب**،المركزالثقافي العربي، ط3،بيروت،1992م.
- عطوان،حسين،**مقدمة القصيدة العربية في العصر العباسي الأول**،دارالمعارف، (د.ط)، مصر، (د.ت).
- ابن عطية،جرير ،**شرح الديوان**،شرحه عبد الرحمن المصطاوي،دار المعرفة،ط2، بيروت، 2004م.
- العلاق،علي جعفر ،**الشعروالتلقي-دراسات نقدية**-دارالشروق،ط1،عمان،1997م.
- عودة،طاهر سليمان،**ظاهرة الحذف في الدرس اللغوي**،الدار الجامعية للطباعة والنشر،
- عياد،شكري محمد،**دائرة الإبداع**-مقدمة في أصول النقد،دار إلياس،ط1،القاهرة، 1987م.

- **اللغة و الإبداع**–مبادئ وعلم الأسلوب العربي، طبعة انترناشينال،(د.ط)، القاهرة، 1988م.
- ،**مدخل إلى علم الأسلوب**،دار الفكر العربي،(د.ط)،القاهرة،1982م.

- عيد،رجاء،**التجديد الموسيقي في الشعر العربي**،منشأة المعارف للنشر،(د.ط)، الإسكندرية، 1988م.
  - ،**لغة الشعر**، منشأة المعارف،(د.ط)،الإسكندرية،1985م.
- الغذامي،عبدالله،**ثقافة الأسئلة،مقالات في النقد و النظرية**،النادي الادبي الثقافي، ط2، جدة، 1992م.
  - ،**الخطيئة و التكفير من البنيوية إلى التشريحية**، النادي الأدبي الثقافي،ط1،جدة، 1985م.
- غريب،روز ،**تمهيد في النقد الحديث**،دار المكشوف،ط1،بيروت،1971م.
- الغنيم،ابراهيم،**الصورة الفنية في الشعر العربي –مثال ونقد**،الشركة العربية للنشر والتوزيع، ط1،القاهرة،1996م.
- غنيم،كمال أحمد،**عناصر الإبداع الفني في شعرأحمد مطر**،مكتبة مدبولي،ط1، القاهرة، 1998م.
- فاخوري،عادل،**علم الدلالة عند العرب–دراسة مقارنة مع السيمياء الحديث**،دار الطليعة للطباعة والنشر،ط1،بيروت،(د.ت).
- ابن فارس،أبو الحسن أحمد،**معجم مقاييس اللغة**،تحق:عبد السلام محمد هارون،دار الجيل، ط1،بيروت،1991م.
- فتوح،أحمد محمد،**اللغة الشعرية،دراسة شعر حميد سعيد**،دار الشروق الثقافية العامة، (د.ط)، بغداد،(د.ت).
- فضل،صلاح،**شفرات النص–دراسة سيميولوجية في شعرية القصد والقصيد**،دار الآداب،ط1، بيروت،1999م.

- **علم الأسلوب–مبادئه وإجراءاته–**،كتاب النادي الأدبي الثقافي،ط1،جدة،(د.ت).
- ،**عين النقد على الزاوية الجديدة**،دار قباء،(د.ط)،القاهرة،1998م.

- فندريس،**اللغة**،تر:عبد الحميد الدواحلي ومحمد القصاص،مكتبة الإنجلو المصرية،(د.ط)، 1950م.
- قاسم،عدنان،**التصوير الشعري**،المنشأة الشعبية للطباعة و النشر،ط1،ليبيا،1980م.
- القاضي،الجرجاني،علي بن عبد العزيز،**الوساطة بين المتنبي وخصومه**،تحق:محمد أبو الفضل ابراهيم وعلي محمد البجاوي،دارالعلم،(د.ط)،بيروت،(د.ت).
- ابن قتيبة،عبد الله بن مسلم، **تأويل مشكل القرآن**،تحق:أحمد صقر،طبعة دار إحياء الكتب العربية،(د.ط)،القاهرة،1954م.
- القرعان،فايز،**تقنيات الخطاب البلاغي–دراسة نصية**،عالم الكتب الحديثة،ط1،إربد، 2004م.
- القزويني،محمد عبد الرحمن،**التلخيص في علوم البلاغة**،ضبط عبد الرحمن البرقوقي، دار الكتب العلمية،ط1،لبنان،1904م،
- قطب،سيد،**التصوير الفني في القرآن**،دار المعارف،ط1،القاهرة،1994م.
- ،**النقد الأدبي أصوله ومناهجه**،دار الكتب العربية،ط1،بيروت،(د.ت).
- قطوس،بسام،**تمتع النص متعة المتلقي–قراءة ما فوق النص**،أزمنة للنشر والتوزيع، ط1، عمان ، 2002م.
- قنديل،فاطمة،**التناص في شعر السبعينيات**،الهيئة العامة لقصور الثقافة،(د.ط)، القاهرة ،1999م.
- القيرواني،ابن رشيق،**العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده**،تحق:محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجبل،ط5،بيروت،1981م.
- كرستيفيا،جوليا،**علم النص**،تر:فريد الزاهي،دار توبقال ،ط2،الدار البيضاء،1997م.

- كشك،أحمد،**من وظائف الصوت اللغوي،محاولة لفهم نحوي صرفي ونحوي ودلالي**، (د.ن)القاهرة، ط2، 1997م.
- الكميت،ابن زيد الأسدي،**الديوان**، تحقيق : محمد نبيل الطريفي ،دار صادر، ط1، بيروت 2000
- كنوني،محمد،**اللغة الشعرية-دراسة في شعر حميد سعيد**،ط1،دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ،1979 م.
- كوهن،جون،**بنية اللغة الشعرية**،تر:محمد الوالي ومحمد العمري،دار توبقال،ط1،الدار البيضاء ،1986م.
- لاينز ،جون،**اللغة والمعنى و السياق**،تر:عباس صادق الوهاب،دار الشؤون الثقافية العامة،ط1، بغداد، 1987م.
- ماضي،شكري عزيز ،**إشكاليات النقد العربي الجديد**،المؤسسة العربية للدراسات والنشر ،ط1، بيروت،1997م.
- المبارك،محمد،**استقبال النص عند العرب**،المؤسسة العربية للدراسات والنشر ،ط1،بيروت، 1999م.
  - ،**فقه اللغة وخصائص العربية**،دار الفكر ،ط6،(د.م)،1975م.
- مجاهد،أحمد،**أشكال التناص الشعري**،الهيئة المصرية العامة للكتاب،ط1، القاهرة، 1998م.
- المحاسني،زكي،**أبو نواس شاعرٌ من عبقر**،دار الأنوار ،ط2،(د.م)،1970م.
- مدكور ،ابراهيم،**المعجم الفلسفي**،مجمع اللغة العربية،(د.ط)،القاهرة،1983م.
- أبو مراد،فتحي،**شعر أمل دنقل دراسة أسلوبية**،عالم الكتب الحديث،(د.ط)،الأردن، 2003م.
- مرتاض،عبد الملك،**في نظرية الرواية**،المجلس الوطني للثقافة والفنون،(د.ط)،الكويت، 1998م.
- المسدي،عبد السلام،**الأسلوب و الأسلوبية**،دار سعاد الصباح،ط4،القاهرة،1993م.

- ،**النقد والحداثة**،دار الطليعة،ط1،بيروت،1983م.

- مصلوح،سعد،**دراسة أسلوبية إحصائية في النص الأدبي**،دار البحوث العلمية،(د.ط)، الكويت ،1998م.

  - ،**دراسة السمع والكلام**،عالم الكتب،ط1،القاهرة،2000م.

- مطلوب،أحمد،**معجم النقد العربي القديم**،دار الشؤون الثقافية،ط1،بغداد،1989م.

- مفتاح،محمد،**تحليل الخطاب الشعري–استراتيجية التناص**،المركز الثقافي العربي،ط3، الدار البيضاء،1992م.

  - ،**دينامية النص**،تنظيروإنجاز،المركز الثقافي العربي،ط1،الدار البيضاء، 1992م.

  - ،**في سيمياء الشعر القديم**،دار الثقافة الجديدة،ط1،الدار البيضاء،1982م.

- المقدسي،أنيس،**أمراء الشعر العربي في العصر العباسي**،دار العلم للملايين،ط17،بيروت ،1989م.

- المقري ،علي،**الخمر والنبيذ في الإسلام**،رياض الرئيس للكتب والنشر،(د.ط)، (د.م)، (د.ت).

- الملائكة،نازك،**قضايا الشعر المعاصر**،دار العلم للملايين،ط4،بيروت،(د.ت).

- مندور،محمد،**النقد المنهجي عند العرب**،مكتبة نهضة مصر،(د.ط)،القاهرة،(د.ت).

- ابن الملوح،قيس،**الديوان**،تحقيق رحاب عكاوي،دار الفكر العربي،بيروت،ط1994،1م.

- ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم،**لسان العرب**،دار صادر،ط6، بيروت، 1997 م.

- منير،وليد،**جدلية اللغة والحدث في الدراما الشعرية العربية الحديثة**،الهيئة المصرية العامة للكتاب،(د.ط)،1997م.

- مونسي، حبيب، **فلسفة المكان في الشعر العربي، قراءة موضوعاتية** جمالية، اتحاد الكتاب العرب، د.ط، دمشق، 2001م.
- ناصف،مصطفى،**الصورة الأدبية**،دار الأندلس،ط3،بيروت،1981م.
- ،**نظرية المعنى في النقد العربي**،دار القلم،(د.ط)،القاهرة،1965م.
- نافع،عبد الفتاح صالح،**الصورة الفنية في شعر بشار بن برد**،دار الفكر للنشر والتوزيع، (د.ط)،عمان،1983م.
- نصيب،**الديوان**،جمع،داود سلوم،مطبعة الإرشاد،(د.ط)،بغداد،1968م.
- أبو نواس،الحسن بن هانئ ،**الديوان**،قدم له علي عطوي،دار مكتبة الهلال،(د.ط)، بيروت ،2008م.
- نوفل،يوسف،**الصورة الشعرية باستيحاء الألوان**،دار النهضة،ط1،(د.م)،1985م.
- النويهي،محمد،**نفسية أبي نواس**،دار الفكر،ط2،القاهرة،1970م.
- الهاشمي،أحمد،**جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع**،دار الفكر،ط2، بيروت، 1987م.
- هاف،كراهام،**الأسلوب والأسلوبية**،تر:كاظم سعد الدين،دار آفاق عربية،(د.ط)، (د.م)، 1985م.
- هلال،محمد غنيمي،**الأدب المقارن**،دار الثقافة،ط5،بيروت،(د.ت).
  - ،**النقد الأدبي الحديث**،(د.ت).
- الواد،حسين،**في مناهج الدراسة الأدبية**،سراس للنشر،(د.ط)،تونس،1985م.
- الورقي،سعيد،**لغة الشعر العربي الحديث**،دار النهضة العربية،(د.ط)،(د.م)،1984م.
- الوصيفي،عبد الرحمن،**تراسل الحواس في الشعر العربي القديم**،مكتبةالآداب،ط1، القاهرة، 2003م.
- ابن الوليد،مسلم،**شرح ديوان صريع الغواني**،تحقيق:سامي الدهان،دارالمعارف،ط3، القاهرة،(د.ت)، 1985م.

- ويس،أحمد محمد،**الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية**،المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر والتوزيع،ط1،بيروت،2005م.
- اليافي،نعيم،**أطياف الوجه الواحد**،اتحاد الكتاب العرب،(د.ط)،دمشق،1995م.

الدوريات

-إسماعيل،عز الدين،**<u>قراءة في معنى المعنى عند عبد القاهر الجرجاني</u>**،مجلة فصول ،مج(7)، ع(3-4)،39،1987.

-بارت،رولان،**<u>نظرية النص</u>**،تر:منجي الشملي وآخرون،حوليات الجامعة التونسية،ع81،27، 1988م.

-التميمي،حسام،**<u>الصورة الشعرية في شعر القدسيات زمن الفتح 583هـ</u>**،مجلة جامعة النجاح للأبحاث و العلوم ،مج(13)،ع(2)،523،1999.

-داغر،شربل،**<u>التناص سبيلاً إلى دراسة النص الشعري</u>**، مجلة فصول (16)،ع(1)،1997، 130.

-درويش،أحمد،**<u>الأسلوب والأسلوبية</u>**،مجلة فصول،مج(5)،ع(1)،61،1981.

-أبو ديب،كمال،**<u>شوقي و الذاكرة الشعرية،دراسة في بنية النص الإحيائي</u>**،مجلة فصول،ج1، مج(3)،ع(1)،99.

- الراجحي،عبدة،**<u>علم اللغة والنقد الأدبي،علم الأسلوب</u>**،مجلة فصول،مج(1)،ع(2)،1981، 117.

-ربابعة،موسى،**<u>الانحراف مصطلحاً نقدياً</u>**،مجلة مؤتة للبحوث و الدراسات،مج(10)،ع(4)، 147،1995.

- ،**<u>التكرار في الشعر الجاهلي،دراسة أسلوبية</u>**،مجلة مؤتة للبحوث والدراسات، مج(5)،ع(1)،160،1990.

-ريفاتير ،ميخائيل،**<u>البعد الأدبي لعلاقة القارئ بالنص</u>**،مجلة الأقلام،ع(1)،46،1999.

-السعافين،إبراهيم،**<u>أصول الدراما و نشأتها في فلسطين</u>**،مجلة فصول،مج(2)،ع(4)،1982، 193.

–سليكي،خالد،**من النقد المعياري إلى التحليل اللساني**،مجلة عالم الفكر،الكويت،مج(23)، ع(2،1)،395،1994.

–الشمعة،خلدون،**تقنية القناع،دلالات الحضور والغياب**،مجلة فصول،مج(16)،ع(1)، 1997، 79 .

–العاني، شجاع، (الليث والخراف المهضومة دراسة في بلاغة التناص الأدبي)، مجلة الموقف الثقافي، نسخة3، ع(17)، درا الشؤون الثقافية، بغداد، 1998، 54–105

–العبد،محمد،**سمات أسلوبية في شعر صلاح عبد الصبور**،مجلة فصول،مج(7)،ع(2،1)، 93،1986.

–عودة،خليل،**المنهج الأسلوبي في دراسة النص الأدبي**،مجلة النجاح للأبحاث،مج(2)،ع(8)، 99،1994.

–عياد،محمود،**الأسلوبية الحديثة،محاولة تعريف**،مجلة فصول،مج(1)،ع(2)،129،1981.

–فضل،صلاح،**ظواهر أسلوبية في شعر شوقي**،مجلة فصول،مج(1)،ع(4)،30،1981.

– ،**علم الأسلوب وصلته بعلم اللغة**،مجلة فصول،مج(6)،ع(1)،1984،(56–57).

–لؤلؤة،عبد الواحد،**درامية الشعر**،مجلة الأقلام،ع(4)،29،1990.

الرسائل الجامعية

–إبراهيم،إبراهيم الشيخ علي،**البناء الفني والتشكيل الدرامي في الشعر السياسي المعاصر**،رسالة ماجستير ،جامعة المنيا،مصر ،1995.

–بركة،نظمي محمود،**العناصر الدرامية في القصيدة الفلسطينية المعاصرة**،رسالة دكتوراة، جامعة عين شمس،مصر ،1997.

–الركابي،وحيدة حسين علي،**دراسة ارتباطيه بين الإبداع وبعض الخصائص النفسية**،رسالة دكتوراه،الجامعة المستنصرية،مصر ،2001.

–علي،عكاب طرموز ،**الاتجاهات الأسلوبية في دراسة النص القرآني**،رسالة دكتوراه، جامعة الأنبار ،العراق،2002.

–عمايرة،حنان،**شعر محمد القيسي دراسة أسلوبية**،رسالة ماجستير ،الجامعة الأردنية،عمان، 2005 .

–كتانة ،نهيل،**دراسة أسلوبية في شعر أبي فراس الحمداني**،رسالة ماجستير ،جامعة النجاح، فلسطين ،2000.

–الكيالي،إيمان محمد أحمد،**دراسة أسلوبية لشعر السياب**،رسالة ماجستير ،الجامعة الأردنية، عمان،1997.

–المحادين،عدنان،**الصورة الشعرية عند السياب**،رسالة ماجستير ،جامعة بغداد، 1986.

المواقع الإلكترونية

–بلوحي،أحمد،**<u>الأسلوب بين التراث البلاغي العربي و الأسلوبية الحداثية</u>**،

www.d hifaaf.com.vb.shouthread php

– **<u>ديوان الشعر</u>** ،–http//www.alnoor.com

–الزمخشري، أبو القاسم محمود بن عمر، الكشاف، http.www.k128.com

–خمري،حسين، **<u>الظاهرة الشعرية العربية</u>**،http:www.awn–dam.org

–شاكر ،أحمد،**<u>الخمر والخوارج</u>**، www.akssa.org

–شرتح،عصام،**<u>ظواهر أسلوبية في شعر بدوي الجبل</u>**،من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق،2005،.att:178.238.232.238/awu//book/05/stydy05/43.as

–عزام،محمد،**<u>النص الغائب تجليات التناص في الشعر العربي</u>**،من منشورات اتحاد الكتاب العرب،دمشق

2001،<u>http://http:178.238.232.238/awu//book/01/stydy01/52.m.a.</u>

–كحلوش،فتيحة،**<u>نظرية الانزياح من شجاعة العربية إلى الوظيفة الشعرية</u>**،مجلة علوم إنسانية، ع(43)،2009،<u>www.ulum.nl</u>

–النجار،لطيفة،**<u>الوظائف النحوية بين المركزي و الهامشي</u>** (مثلٌ من وظيفة الحال)، <u>www.majma.org.jo</u>

–<u>الموسوعة الحرّة</u>،htt//ar Wikipedia/wikit

–<u>الموسوعة العالمية للشعر العربي</u>،htt//www.adab.com

–اليوسي،<u>زهر الأكم في الأمثال و الحكم</u>،htt//www.alwarraq.com

Abstract

This study addresses the poetry of wine for both Abu Nawwas and Al-Waleed according to the stylistic approach of language .This approach concentrates on the data of general linguistics and invests the various branches of language aesthetically and critically. The study will also touch upon the technical aspects of wine.

That it combines stylistic and technical study which is shaded with its relations ،the person's special study of its overall capacity of the text ، the stylistic approach reflects the word ،and forms .On the other hand phonetic and structural levels. It also has other stylistic ،verbal properties. The result has been semantic purposes and aesthetic features. The poetic image and linguistics played a role that gave wine texts their vitality.

The study consists of four chapters and a conclusion:

- The first chapter highlights the impact of redundancy on the texts of wine and how that relates to the psychological emotions of both poets .
- The second chapter studies "altanas".

Intertexuality which is a poetic technique that the poet's himself conquers its present world through continuous contact with the past and ensuring the communication with the receiver who has broad knowledge that supports the text of wine and values it for both poets.

- The third chapter deals with the poetic image which expresses wine and symbolizes it in action. This image expresses the opinions of both poets in relation to wine.

They found in it a way to create an alternative world in which the forbidden is no more valid and communication with others will be achieved through what the two poets and especially Abu Nawwas consider salvation and purification of the human soul from its concerns.

- The fourth chapter studies the removal phenomenon.

Removal is the two poets technique to express the idea. For Abu-Nawwas wanted to get out of the ordinals and this ،example helped him to beat Muslim.

This is also because the letter focused on the traditions of Arabic poem while Abu –Nawwas stayed a way from traditions.

It was a feature of being away from language to achieve his aim and to express his ideology in life.

Hebron University

Dean ship of graduate studies

The Arabic language and literature program

"The poetry of wines of Abu – Nawwas and Muslim Ibn Al-Waleed: A stylistic study."

Prepared by:

Su'ad Yousef Mohammad al-Hajajreh

Supervised by:

Dr. Husam AL –Tameemi Associate professor of Abassid literature

This thesis was preseuted in partial ful fillment for the degree of ma in Arabic language and literature, at the dean ship of graduate studies at Hebron university

November 2011